ROBERT GOFFIN

AUX FRONTIÈRES DU JAZZ

Préface de PIERRE MAC ORLAN

DEUXIÈME ÉDITION
illustrée de 60 photographies.

"LES DOCUMENTAIRES"
EDITIONS DU SAGITTAIRE
(ANCIENNES ÉDITIONS KRA)
20, Rue Henri-Regnault, 20
PARIS-XIV•

IMPRIMÉ EN BELGIQUE

ROBERT GOFFIN

AUX FRONTIÈRES DU JAZZ

Préface de Pierre Mac Orlan

DEUXIÈME ÉDITION
illustrée de 60 photographies.

"LES DOCUMENTAIRES"
ÉDITIONS DU SAGITTAIRE
(ANCIENNES ÉDITIONS KRA)
20, Rue Henri-Regnault, 20
PARIS-XIVe



THE GEORGIANS

PRÉFACE

Mon cher Ami,

Laissez-moi donner ce ton amical à ce petit essai prêliminaire. Il prouve que je fus le premier à lire votre livre, à m'émouvoir en le lisant, c'est-à-dire à retrouver tout l'élément sentimental qui fait d'un coffret phonographique le temple même de la poésie quotidienne. Vos nuits de jazz à Harlem sont une invitation au voyage, à un voyage tel qu'un homme de ce temps peut le désirer, c'est-à-dire profitable selon tous les désirs même les plus secrets.

Votre livre est savant, précis et, cependant, mystérieux comme un roman d'aventures. L'aventure est la poésie quotidienne de la vie, celle qui peut naître des associations les plus vulgaires. Elle est à Sankt-Pauli, à Anvers, à Marseille, à Barcelone, à Harlem; elle suit les canalisations perfides de cette musique à peu près incomparable, aussi chaude, aussi fluide, aussi vivifiante que le sang.

La musique interprétée par les jazz-bands coule dans le corps humain à la vitesse du sang dans les artères. Elle se mêle à la chimie de notre organisme qui n'est qu'une parcelle de la chimie sociale du monde. Elle traîne dans ses ondes des fantômes et révèle à nos propres yeux les personnages secrets de notre activité ou de notre mélancolie.

En dehors des films et du lyrisme que provoque le jazz, et dont nous sommes seuls les spectateurs ou les auditeurs, il ne reste plus rien à écrire sur ce sujet, après votre livre, qui puisse se mêler étroitement à la sentimentalité sociale de ce temps.

L'extraordinaire fluidité de cette force provisoire de la nature qu'est le jazz lui permet de pénétrer dans les imaginations les mieux closes. Il ne fallait qu'un rythme à trouver. Ce rythme est venu à l'heure qui était prévue, au moment même où, quelques minutes après la fin de la guerre, l'Europe et le Monde tâchaient à tourner en rond sur des vieux airs impuissants. Le

joueur de flûte qui mena les rats à la noyade dans le Rhin, près de la Maüsersturm fut un précurseur. Cet homme connaissait la valeur populaire de la musique. Adèle qui mourut sous le Pont du Nord après avoir mis sa ceinture dorée entendit le jazz dans une nuit relativement candide. Tout s'enchaîne, se sourit, s'enlace, se hait et se dissout. Ainsi la musique du sang, la vraie musique populaire de la rue, des ports et des appartements privés ou publics, qui ne sont que des encoches dans la rue, enchaîne ces traditions sentimentales jusqu'au jour où tout se rompt dans un roulement de tambour, dans un appel de trompette, dans une plainte de saxophone. Un nouveau rythme est né. Il ne s'agit plus que d'accorder ses gestes, son élan et de se soumettre à ses lois. La mélancolie qui est toujours féconde revient habiter le cœur des danseurs et des danseuses par des routes imprévues qui rajeunissent le décor.

Dans votre livre, mon cher Robert Goffin, vous avez suivi les fils de laiton de ce vertige jusqu'au moment où ils se mêlent afin de composer un réseau inexorable. Vous avez su traduire toutes les ruses de l'envoûtement que le jazz provoque et qui réduit à peu près tous les hommes au même dénominateur. Je ne crois pas que le monde ait jamais subi une musique populaire aussi désespérée et aussi implacable, depuis l'apothéose des anciennes musiques militaires. Des voix de

jeunes filles noires émancipées ne sont pas toujours des voix d'anges. Baudelaire eût sans doute trouvé une raison divine ou maudite à la présence des " Roses noires " d'Harlem dispersant nos vieux souvenirs. Il fut aisé d'imaginer une danse macabre au moment même que le jazz soumettait le monde à sa loi de minuit. L'histoire du jazz, comme vous l'avez composée, appartient aux créations secrètes de l'intelligence : celles du passé et celles de l'avenir. C'est vraiment la fanfare qui convient momentanément à un bal sans issues.

PIERRE MAC ORLAN.

CHAPITRE I

Préliminaires

Fuite irréparable des jours. J'ai peine de regarder en arrière et de me situer. 1920-1930, voilà dix ans d'airs populaires qu'il est temps de traduire. Je suis seul avec tous mes souvenirs qui renâclent lorsque je tourne le moindre disque sur mon Columbia. Les airs nés à Harlem, le paradis des nègres, ou dans quelque ghetto américain vont mourir dans la petite vallée brabançonne que j'habite et où des touristes effarouchés écoutent.

Louis Armstrong, Hawkins, Jimmy Dorsey, Adrian Rollini et vous Joe Venuti qui avez définitivement domestiqué le violon, il est grand temps que je dise à tous, votre pur génie créateur et pour peu que le droit et la jurisprudence m'en laissent le répit, je n'y manquerai pas.

Nous sommes quelques-uns à peine en Europe qui pouvons en parler avec tranquillité; nous sommes quelques-uns que je connais bien, pour qui le jazz a été un besoin quotidien que dix années n'ont pas satis-

faits; il en est quelques autres probablement que je voudrais connaître et puis je serais heureux.

Je dénie à pas mal d'ignares le droit de parler de choses qu'ils ne connaissent que comme une expérience. Ils n'ont vu dans le jazz qu'une manifestation musicale qu'ils ont essayé en vain de marcotter sur le passé africain; ils n'ont pas senti ce qu'il fallait y sentir. Leur raison seule s'est exprimée, car ils avaient laissé leur cœur empêtré dans la musique d'avant-guerre.

Et vous non plus, Pierre Mac-Orlan, vous n'avez pas dit tout ce qu'il fallait dire, c'est sur vous pourtant que j'avais longtemps compté; j'ai suivi vos chroniques du *Crapouillot* avec l'espoir d'y trouver l'expression que nous avions sentie sans encore la définir. Vous êtes le premier qui ait compris le jazz et le seul qui puisse en parler comme il conviendrait.

A quand l'institution d'un comité de salut public qui sévira avec la juste notion de ce qu'il faut sauvegarder pour restituer au jazz son intégrité première, sa spontanéité intrinsèque, sa cadence saccadée, son ampleur lourde de beaux noms de villes ou de pays qui avaient captivé mon enfance, sa merveilleuse polyphonie et son évolution bigarrée que l'Europe a essayé en vain d'adapter ?

Pendant dix ans j'ai couru d'orchestre en orchestre et de disque en disque. Je connais tous les airs américains que les dancings d'Europe importèrent depuis l'armistice; j'ai vu toutes les jeunes filles de mon pays tournoyer en fredonnant les mélodies qui, à peine écloses outre-atlantique, mitraillaient notre continent et incitaient au déhanchement général; j'ai été l'ami de beaux nègres biseautés avec qui j'ai frappé du pied

pour mieux marquer les contretemps; j'ai vu l'aurore du souzaphone se lever sur de nombreux jours de ma vie, et au mois d'août, à l'époque où l'Europe est bordée de Jazz-Bands, j'ai contemplé plus d'une fois ces plages menaçantes dont tous les musiciens avaient braqué leurs instruments vers la haute mer où les contre-torpilleurs et les super-dreadnought évoluaient, retenus parfois à la côte par le sillage lumineux des phares.

Il y a une histoire du jazz très touffue qui commence aux pages que Cœuroy et Schaeffner lui ont consacrées. Le jazz débute quand leur livre finit. Il a la candeur édénique de jours que nous n'avons pas connus; il est naïf comme le chant des esclaves nègres dans les plantations des Etats du Sud; il est l'expression des peuples opprimés sans patrie et sans terre; c'est le cri de délivrance des nègres et des juifs qui y ont insufflé leur inépuisable solitude et leur cafard abrutissant.

Le jazz c'est le rythme lui-même devenu musique avec la révision de valeur des vieux instruments démodés et relégués aux loges des music-halls, avec l'épanouissement plein de bonne santé des cuivres aux pavillons ronds et jaunes comme les vieilles lunes d'Henri de Régnier; avec la bonne humeur hoquetante des exécutants qui ont partie liée avec tous les contretemps ponctués par un assentiment universel et tacite, avec cette étrange nostalgie qui trouve en nous l'exact contrepoids d'exotisme qui nous fut légué *praecipui et hors part* par ce cher Rimbaud dont nous avons depuis longtemps augmenté le patrimoine.

C'est l'heure où jamais d'acheter des dictionnaires américains — on sent déjà la différence parlée entre le Yankee et l'Anglais —, les Etats-Unis auront bientôt

leur propre langue qui va submerger l'Europe à coup de raccourcissements nasillards. L'Angleterre isolée sur son îlot se meurt et se liquéfie dans une langue arrêtée une fois pour toute. Le français est mis en bière mot à mot par les croque-morts de l'Académie. Seul l'américain est la langue qui vit et bouge. Ouvrez vos dictionnaires car voici des beaux mots tout neufs que la France accepte tels quels au lieu de les traduire.

Jazz, drummer, lyrics, hot, break, chorus, je vous délivre une patente d'indigénat ! Vous êtes la seule monnaie courante que tous les épris de véritable rythme peuvent actuellement échanger. J'ai cherché pendant des mois à traduire le mot "hot"; j'avais songé à brûlant, bouillant, fiévreux. J'ai définitivement abdiqué.

A la faveur de la guerre intercontinentale, des crises mondiales, des révolutions politiques, des romans policiers, des poèmes d'aventure et de ce besoin de perversité morbide noyautée au cœur de la jeunesse de 1920, le jazz est devenu la substance nécessaire qui a nourri notre génération. Les vieux bonzes ont eu beau crier casse-cou et faillite. Ils n'y ont rien compris, comme ils n'ont rien compris à la révolution russe, comme ils n'avaient rien compris à la guerre ni à la paix, comme ils n'avaient rien compris à Appolinaire et à Cendrars, à Picasso et à Chagall, à Fragson et à Chevalier, à Barbette et à Petit-Breton, à un match de boxe ou à un match de football.

Tous les phénomènes d'aujourd'hui causés par les erreurs de nos aînés indiquent à suffisance de droit que le crépuscule des vieux a commencé et que l'époque des jaquettes, des valses romantiques, des fixe-mous-

taches, des rimes riches et des romans psychologiques est définitivement close et qu'il faut en faire son deuil.

Si j'étais l'homme des comparaisons ou des contrastes ou des antithèses, je dirais que le jazz est né dans une Amérique sans alcool par esprit de compensation et poussant même mon argumentation jusqu'au bout, j'écrirais sans vergogne que le règne du jazz est dû un peu aux lois de prohibition sur les stupéfiants car le jazz est actuellement le seul stupéfiant commercial et commerçable que les législateurs n'ont pas encore interdit. Le Vatican a eu beau vaticiner contre les danses lascives, la furlani-furlana, la maxixe brésilienne, le tango et même le jazz, les parlements et les commissions de législation n'ont pas encore osé sévir. On joue du jazz à la cour, dans les ambassades, sur les transatlantiques, aux relèves de gardes en Angleterre où les grenadiers moustachus mordent tous les matins leur saxophone.

Les foules se pressent, les danseurs sont excités, la jeunesse pétille, les habitués battent la mesure, une génération de doppés se prépare. Je vous annonce, Mesdames et Messieurs, le règne du jazz, médecine infernale fabriquée dans les usines américaines, mise en conserve dans des disques noirs comme l'âme des bootleggers qui la fraudent et la transportent, reniflée et humée par les Européens pour qui elle est devenue une nécessité, pour les Etats-Unis une merveilleuse industrie d'exportation qui conquiert le marché outre-atlantique.

On aura beau dire et beau faire, le jazz est une drogue avec laquelle les cérébraux doivent aujourd'hui compter. Et même, lui qui fut dès l'après-guerre une marchandise chère pour buveurs de champagne, de

cocktails et que les femmes s'interdisaient d'aimer si elles n'avaient pas au moins un " trois-carats ", est en train de se populariser, de convertir les bals de barrière; il a chassé comme un gibier impur les vieilles mazurkas géométriques, les lanciers aux génuflexions touchantes et les quadrilles où le moindre paysan se croyait le droit de pouvoir tâter du baise-main.

En 1920 déjà, surpris et vaincu au premier round par cette musique sournoise j'avais écrit quelques poèmes qui furent préfacés par Jules Romains. Le titre " Jazz-Band " l'avait d'ailleurs pas mal ému et je me souviens avec précision de la réserve prudente qu'il avait émise.

Peu après, je récidivai et à un moment où il fallait un certain courage pour être brave et où seul Jean Cocteau en avait parlé mais comme d'un beau jeu de massacre dans le *Coq et l'Arlequin*, je publiai, dans le *Disque vert*, un article sur le jazz qui me valut le salutaire mépris de quelques intellectuels à longs cheveux et à lavallière.

Je l'ai retrouvé l'autre jour dans des papiers oubliés et relu avec joie parce que je le signerais encore aujourd'hui même.

J'y disais assez gauchement d'ailleurs, que le jazz n'atteignait, dans les civilisés, que les nègres et les primitifs cachés sous une surface de conventions et de convenances. Je l'aimais parce c'était une musique qui taquinait directement les sens et point n'était besoin pour la sentir, de fermer les yeux et de se mettre les mains en cornet aux oreilles comme aux concerts de grande musique. J'y avais déjà observé la différence entre les musiciens de jazz, véritables antennes qui transposent et extériorisent la joie de jouer, alors que



LOUIS ARMSTRONG



ADRIAN ROLLINI



JIMMY DORSEY

nos musiciens classiques affectaient une passivité sérieuse que j'avais souvent crue le signe d'une douloureuse constipation cérébrale.

Mais il est temps que je m'explique et que j'aborde mon sujet d'un peu plus près.



FRED WARING

CHAPITRE II

Premiers Airs

Il y eut une longue guerre où les jeunes gens de mon âge étaient traqués par les armées et par la faim. Pays occupé; je vis le retour des troupes allemandes qui essayaient de résister à l'effondrement à coups d'airs de fifres criards. Le lendemain, les cornemuses irlandaises avaient nettoyé le paysage et le tambour-major porteur d'un tablier avec chignons en poil de bouc embrassait toutes les filles du village. Une aurore au goût mielleux et nacré de " Gold flake " faisait tous les matins surgir les saxophones, et les tambourinaires honteux d'être rasés pavoisaient à certains passages de leur roulade des baguettes noires en guise de moustache.

Période merveilleuse. Les " kilts " rouges et verts du 72e régiment écossais canadien de Vancouver jaspent encore mes souvenirs. Je fus nommé interprète civil et je passais mes jours entre le mess et la cantine.

C'est vous qui m'avez chanté les premiers airs de jazz, O. Mac Fadjen, qui haïssiez le bolly-beef avec tant de conviction; je vous revois encore, roux et

désossé; depuis lors, vous êtes retourné à Orégon, vous avez ouvert une charcuterie, fait faillite et vous m'avez écrit, l'autre jour, que tous les vendredis vous chantez au poste d'émission de Chicago par 345 m. d'ondes vers 2 heures du matin, méridien de Greenwich.

Je me souviens de vos chants tordus comme des fils de fer barbelés, de leurs syncopes haletantes, de leur poésie lourde d'une impartiale banalité; des relents de nègrerie traînaient dans leurs accents poivrés; certains mots amers accoudés à des contretemps tricoteurs allumaient en moi de beaux météores.

J'avais lu le Transsibérien, digéré Archipenko, je rêvais d'aller cueillir des pommes en Californie et je venais d'apprendre *Tipperary* qui me semblait un empiètement décisif sur les valses viennoises.

Bel air infernal resté plus d'une fois inachevé sur les lèvres trop tôt mortes aux crêtes de Vimy. Récits de corps à corps sanguinolents. Coups de sifflet du capitaine. Comment résister ?

Tous les soldats canadiens chantaient en chœur de bons airs qui m'eurent vite converti à la cause du contretemps. Des mots anglais sonores faisaient éclater mon imagination. Vous vous souvenez de cet air spécifiquement canadien qui conduisit les troupes à travers le no man's land.

Good Bye-ee; dont 't Say-ee
Wipe de tear
Baby dear
From your eye-ee
Though it's hard to part I know,
I'll be tickled to death to go.
Good Bye-ee, don't Say-ee

There's a silver lining in the sky-ee
Bonsoir, old fame cheerio chin, chin,
Now poor toodle-oo good bye-ee.

J'éprouve une gêne douloureuse à transcrire ces mots que j'avais bêtement appris par cœur sans les comprendre et dont aujourd'hui encore je ne retrouve que des syllabes qui jaillissent en moi avec l'air.

Il faut bien que je m'excuse à présent de n'avoir pas prévu cette œuvre, sans quoi j'eusse fidèlement préparé des fiches et j'eusse tout au moins gardé les refrains que me transcrivait le grand Mac sur du papier écussonné du " Young Men Christian Association ".

Dès le début j'avais trouvé dans ces chants une grosse sentimentalité qui m'allait droit au cœur. Je devenais un fervent des chambrées et plus d'un soir j'écoutai près d'une fenêtre ouverte dans la pluie battante une voix inconnue chantant un fox-trot que les camarades reprenaient ensemble en frappant du pied et en songeant au pays de Saskatchewan et de Vancouver.

Ce fut l'époque définitive de l'intronisation des danses nouvelles. Pauvres vieux bals de province, pauvres guinguettes du dimanche où les mazurkas et les polkas et les schottish, à coups de langues, s'époumonnaient; les Canadiens y mirent vite bon ordre et ce ne fut pas sans quelque appréhension des filles et sans beaucoup d'effroi des mères que les beaux cavaliers kakis enlevaient leur danseuse dans des espèces de galopades pleines de fantaisie.

L'Amérique avait détrôné pour jamais les vieilles danses européennes qui, à force de tourner sur elles-

mêmes, avaient épuisé leur vitesse sur place. L'aventure et l'espace reprenaient leur droit.

Ce fut d'abord, parce que le plus facile et le plus uniforme, le one-step qui conquit les cœurs qui ne s'étaient pas encore retranchés derrière l'exception de jeu et je me souviens des malédictions des vieilles jeunes filles qui considéraient avec un effarement doublé de regret ces espèces de rapts mélodiques.

Il va sans dire que les premiers bals qui acceptèrent pareilles révolutions furent longtemps considérés comme des repaires de perversion où une honnête femme ne pouvait se compromettre.

Le one-step n'était que le début de la grande aventure qui se continuait tout naturellement par les two-steps gigoteurs. Les bras américains passés dans le dos des danseuses comme des martingales établissaient peu à peu leur emprise et la danse " clair de lune " pendant laquelle on éteignait les lumières, était une éclipse propice aux enlacements dont les astronomes n'avaient pas prévu les conséquences.

Mais la grosse difficulté naissait avec le fox-trot, mot bizarre qu'on ne prononçait pas sans rire et qui était complexe et plein d'échevellements. Il y avait le passage de polka d'une aisance rapide mais le " twinkle " rebutait les plus souples; c'était une espèce de tricotage sportif qui fit la rage de tous les danseurs et déborda vite dans les salons.

Bruxelles et Paris n'avaient pas été aussi rétifs. Dès le premier jour de l'armistice, l'intérêt avait unifié les considérations et les danses nouvelles furent définitivement à la mode.

Période merveilleuse de transition. Mais l'Amérique riche ne manquait pas de munitions et jour après jour

les fox-trots nouveaux assiégeaient la faiblesse des filles délaissées pendant quatre ans, et vouées infernalement à la perversion; tous les beaux officiers alliés dévorèrent, en musique, des proies faciles; les tenanciers de dancing faisaient fortune en quelques jours et trustaient la viande de femme et le champagne nécessaire aux grands coups de bourse nocturnes.

Aucun orchestre de jazz n'avait encore pu passer en fraude les douanes européennes !

C'est alors que j'appris cet air qui fut pour beaucoup dans mon envoûtement et qui me faisait rêver à tous ces pays d'outre-atlantique, teintés de vert ou de rouge sur mes cartes d'enfant et traversés par les arborescences bleues des beaux fleuves impassibles :

Are you from Dixie, are you from Dixie
Where the fields of cotton beckon to me.

. . . .

If you're from Alabama, Tennessee or Caroline
Anywhere below the Mason, Dixon line.

O poésie des noms propres, des villes qu'on construisait en quelques jours, des Etats traversés par des courses emplumées d'Indiens qui reculaient sans fin vers leurs réserves. Toutes les vieilles chansons de rue que j'avais tant aimées étaient mortes : " *Lorsque tout est fini* ", " *Sous les ponts de Paris* ", " *Tu ne sauras jamais* ", " *Prends garde à ton cœur, Madeleine* " et cette autre que j'avais entendue lorsque j'étais encore un pauvre gosse de séminariste et qui m'avait fait tellement pleurer, que mon professeur de sixième m'avait impitoyablement puni : " *Ma mimi, ma petite miette* ".

C'était le deuil sans phrase de toute une sentimen-

talité adorable, la fin de beaux refrains gonflés de merveilleuses banalités sensuelles qui me brûlent encore le cœur parce qu'ils ressuscitent pour moi les quelques années d'avant-guerre où il faisait bon vivre. Autre chose venait de naître que je ne pouvais encore exactement déterminer, mais qui était le signe d'une sensibilité renouvelée aux sources de l'aventure et de l'imagination la plus désordonnée.

Au début j'eus même cette douce illusion que tous les airs américains devaient parler de Dixie, ce pays béni pour lequel j'eus volontiers réclamé ma naturalisation. Et j'en étais à me demander qu'elle était cette étrange attirance qui avait ainsi fasciné tous les compositeurs; songez donc :

I want to be, I want to be, I want to be
Down home in Dixie
Where the hens am dog gou glad to lay
Scrambled eggs in the new mown hay

ou encore :

Dixie, take your tickets here for Dixie.

Puis peu à peu d'autres airs naquirent : " *For me and my gal* ", " *Chu, chin, chow* ", " *Broken Doll* ", " *Katty* ", parfois de vieux rag-times engloutis remontaient à la surface " *Alexander-Rag-Time* ", " *Ev'ry body's doing it* " et lentement tous ceux de mon âge s'encorcelaient.

Il me faudrait des mots d'enfant et des vers à rimes riches pour reparler de ces jours déjà lointains qui furent la meilleure part de notre jeunesse. O atmosphère au goût de gingembre d'une Europe rendue aux

illusions de la paix, premiers soirs dans ces bouges où des violons désaccordés raclaient des airs pour lesquels ils ne semblaient pas faits, alcools compliqués avec des halos d'ivresse où les troupes en kakis fêtaient la victoire, beaux corps de femmes damnées moulés dans la soie et les fourrures, premiers parfums chimiques aux sillages sensuels, couplets dépoitraillés de Phiphi et d'Aspasie qui eurent un règne heureux derrière les lampes de leur royaume nocturne, beaux étalages attaquant l'ombre et assiégeant la curiosité des foules, premières voitures Ford prognathes et trapues comme des masques à gaz allemands, et ce danseur doré sur tranche qui m'inonda de son bonheur orgiaque pendant toute une nuit de folie au " Lutetia " et ces cris érotiques d'officiers scalpés par des bonnets phrygiens en papiers multicolores et ces femmes cernées par les désirs des mâles et par le khôl, qui épluchaient des serpentins, et par-dessus tout, et par-dessus tout, oh, oui, les premiers airs de jazz en train de moudre nos dernières bonnes volontés !

Je me souviens avec angoisse de tout cela qu'il fallait dire pour quelques naufragés qui s'accrochèrent avec moi aux épaves de la nuit, notre vie d'étudiant fut brassée par les contretemps nostalgiques qui surnageaient comme des bouées. Où sont-ils tous ceux-là que j'ai connus ou que j'ai croisés aux carrefours de l'ombre. Combien de sauvés parmi tous ceux qui sombrèrent avec l'assentiment mélodique des ragtimes poivrés et des fox-trots de perdition ?



PAUL WHITEMAN



DUKE ELLINGTON

CHAPITRE III

Premiers Jazz en Europe

Peu à peu l'influence des premiers airs se manifesta et l'on se rendit compte que leurs rythmes procédaient d'un nouveau moyen musical et qu'il devait y avoir un changement à la base même de l'émission et une modification dans l'orchestre.

Les racontars avaient été bon train et ce fut la période des errements.

Timidement d'abord puis avec une vitupération décuplée par la puissance des recettes quotidiennes, les patrons de dancing qui avaient inondé leur clientèle de mélodies à cordes, introduisirent un à un les instruments de jazz; ce fut d'abord, le premier et le plus important, la grosse caisse agrémentée de tous ses accessoires, et Dieu sait s'il y en avait.

Il n'est pas sans intérêt de constater qu'à ses débuts l'organisation même du jazz reposait sur une erreur musicale dont il pâtit encore après dix ans. La combinaison première était conçue selon un équilibre où il y avait d'un côté les instruments de mélodie et de l'autre les instruments à percussion, batterie et banjo qui don-

naient au jazz une architecture bien solide avec des pulsations rythmiques qui formaient la route sonore où les musiciens pouvaient s'enfuir à l'aise dans le cadre de la chanson.

Naturellement cet équilibre n'étant pas proportionné et les instruments à vent submergeant le rythme nécessaire des instruments que l'on pourrait appeler chroniques, on fertilisa la batterie qui devint bientôt un instrument à boucan.

Comment le jazz a-t-il pu guérir de cette maladie infantile, pernicieuse et épidémique qui arma pendant longtemps les cuistres et les collégiens de cuillères et de soucoupes, question de se mêler au charivari général et de faire aussi du bruit pendant que les honnêtes gens s'enfuyaient épouvantés, considérant non à tort, le jazz comme la onzième plaie de l'Égypte.

Seuls quelques entêtés de mon espèce, qui essayaient de faire abstraction du bruit insolite, inutile et grotesque, maintinrent leur position aux risques d'un irrémédiable assourdissement.

C'est vers l'hiver 1919-1920 que cette calamité sévit dans les capitales européennes. On eût dit un mot d'ordre donné par je ne sais quel défenseur acharné de la valse ou de la schottish qui, se souvenant de la parabole de l'ilote ivre, essayait de guérir le mal par les maux.

Tous ceux qui ont fréquenté les dancings pendant cette saison trouble où la police des mœurs opérait des razzias rassurantes, sauront ce que je veux dire; dans les caveaux ténébreux de l'Alhambra de Paris où des bataillons de midinettes en mal de liquidation à la petite semaine tournoyaient sous le regard plein de bienveillance et d'approbation des danseurs émaciés

en smoking violet, à la Scala de Berlin où les femmes et les pédérastes rivalisaient dans le commerce des charmes et se livraient à une concurrence déloyale sur les résultats moraux ou immoraux de laquelle l'opinion allemande reste encore consciencieusement divisée, au Madrid de Bruxelles, grand trust éphémère de la noce qui avait réparti ses femmes, ses attractions et les maladies d'après-guerre entre trois étages copieusement achalandés et suturés l'un à l'autre par l'énorme ceinture herniaire d'une réclame lumineuse qui faisait se lever l'aube un peu plus tôt tous les jours; à Amsterdam, en Autriche, en Italie, tous les pays, toutes les capitales eurent leurs roches tarpéiennes, leurs dancings pléthoriques qui vivaient aux flancs de la nuit comme des chancres vénéneux.

Je ne veux pour exemple que cet orchestre du Madrid encadré d'ampoules multicolores qui festonnèrent beaucoup de mes soirs. Logé au rez-de-chaussée dans une espèce de balcon surplombant les tables, enfoui dans des verdures en fer forgé, dans le champ lumineux des projecteurs

" qui vomissaient la nuit le soleil des journées ",

il abreuvait l'assistance d'éclaboussures de syncopes.

J'en revois encore toutes les têtes mangées par l'atmosphère malsain, j'en revois le violoniste qui, tenu entre des favoris noirs bien peignés, circulait autour de la piste traquant les bourgeois cossus en mal d'une halte mélodique; j'en revois la célèbre batterie qui jouissait parmi les renommées paysannes d'une solide réputation de confort et de perfection. Comment énumérer mes souvenirs, comment préciser : une immense grosse caisse avec une inscription attentatoire qui s'illuminait miraculeusement à certaines minutes providen-

tielles, une espèce de pédale à actionnement continu pour le martellement de la mailloche, un tambour sur trépied pour les roulements annonciateurs, un tambour de basque réservé aux passages délicats à influence arabe, un klakson greffé sur l'axe médiane de l'établi, des grelots, des boîtes en bois sonores et métalliques, des boîtes en fer sonores et ligneuses, un xylophone miniature, une queue de paon en fil de fer qui s'ouvrait en éventail pour les grands effets de cadence, des timbres que le jazz-drumer agitait avec franchise de porc, des couvercles de casseroles, des bouteilles graduellement pleines, des sirènes vengeresses, des tonnelets garnis de clous à tête de cuivre, un ratelier de cloches mieux garni que les carillons de Rodenbach, des sifflets actionnés à larges coups de gueule, des trappes renaclantes à pression dyspepsiques et encore beaucoup d'autres utilités noyées et oubliées et pour actionner tout cela, une espèce de forçat en smoking, jurant, hurlant, sacrant, tournant, piétinant, parlant, raclant, sonnant, tapant, frappant, rotant, insultant tant et tant que je vous donne ma parole d'honneur de gentilhomme breton qui n'a pas hypothéqué ses terres, que l'équilibre était sauf et que ceux qui n'étaient pas contents devaient être bien difficiles.

Ce n'est pas cela, heureusement, qui m'a plu dans le jazz, et si je n'avais fait que cette seule expérience, j'aurais probablement été de l'avis de tous ceux qui haïssaient cet infernal boucan et qui lui ont gardé une rancune indélébile.

C'est à peu près à ce moment que le premier jazz nègre traversa l'océan réquisitionné par Volterra et

Jacques Charles pour aider au triomphe des revues à grand spectacle qui devaient incendier Paris. Et à vrai dire, si je ne me trompe, la plupart des participants étaient arrivés en Angleterre avec un orchestre le "Syncopated Band", qui devait auditionner dans un grand music-hall; ils étaient au moins vingt-cinq et après quelques jours de travail, leur chef s'étant enfui avec l'argent de la semaine, ils se disloquèrent et se groupèrent à plusieurs petits orchestres.

Le jazz du Palace de Paris, qui vint ensuite à l'Alhambra de Bruxelles pendant que " l'étrange orchestre Hawaïen " de Clarke reprenait sa succession sur la scène française, s'appelait le "*Mitchell's Jazz Kings*", c'est-à-dire les rois du jazz. Mitchell en était le chef et présidait aux destinées du groupe. Ils étaient sept qui avaient comploté de l'avenir de la musique : Mitchell, belle bête créole, souple et heureuse, toujours habillée avec cette dernière mode méticuleuse qui est l'apanage de tous les nègres, merveilleux jazz-drummer plein de fantaisie, irradié par des tics nerveux qu'il débitait délicatement à son établi au grand ébahissement des femmes qui l'adoraient et dont certaines eurent à son propos des querelles célèbres; après Mitchell, celui qui conduisait le jazz, toujours debout, exhalant sa nostalgie dans une courte trompette, ō vieux Crikett, face de bon bamboula à embouchure d'acier, avec des yeux de brave noir, expressifs et humides; puis il y avait Joë, banjoïste extraordinaire qui voltigeait sans balancier sur les cordes raides de son instrument; un saxophoniste mélodieux qui jouait en promenant l'anche d'un côté à l'autre d'une large bouche épanouie, Parish un pianiste énorme, qui

démontait son piano pour le rendre plus sonore, une contrebasse et bientôt Frank Wittess surnommé le roi des trombones, compositeur renommé qui entra dans la compagnie.

Cocteau qui, à ce moment, corrigeait les épreuves du *Coq et de l'Arlequin,* les entendit, et s'il n'eut pas envie de déchirer ce qu'il venait d'écrire, il transcrivit au moins son ébahissement dans une note devenue classique :

" Le band américain l'accompagnait sur des banjos et dans de grosses pipes en nickel. A droite de la petite troupe en habit noir il y avait un barman de bruits sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclette. Il en fabriquait des coktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges.

" M. Pilcer, en frac, maigre et maquillé de rouge, et Mademoiselle Gaby Deslys, grande poupée de ventriloque, la figure de porcelaine, les cheveux de maïs, la robe en plume d'autruches, dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambours une sorte de catastrophe apprivoisée qui les laissait tout ivres et myopes sous une douche de six projecteurs contre avions. "

C'était l'époque de la résurrection des instruments de fanfare. Cocteau était bien excusable d'appeler des saxophones de grandes pipes en nickel et n'est-ce pas lui qui, un jour, au " Perroquet " ne différenciant pas les deux instruments de cuivre, s'enquit en désignant un pavillon jaune :

— Trombone ou piston ?

Le nègre ne comprenait pas et pour cause, mais un loustic lui répondit au rire des auditeurs :



BILLY SMITH & HIS ORCHESTRA



FRANK GUARENTE & HIS GEORGIANS



ARTHUR SCHUTT

— Par la porte du fond.

Les Mitchells, ainsi qu'on les désignait par abréviation, avaient apporté une belle cargaison d'airs américains qui furent bientôt à la mode, qu'on traduisit, que les vedettes Mistinguett et Rose Amy chantèrent et dont certains devinrent des rengaines françaises intolérables dont "*Hindoustan*" et "*La Pâquerette et le Ver Luisant*" qui n'ont plus actuellement pour leur gloire que la déformation du recul.

Oh ! premières après-midi du thé que je passai, tassé dans un petit coin du bar, à écouter religieusement les volutes cadencées des Mitchells; illumination tout au fond de moi-même, difficulté si agréable de racommoder tous les hoquets, les breaks et les contretemps, pour retrouver une mélodie diffuse et impalpable, joie de rencontrer les mêmes têtes d'amis installées aux mêmes places et se reflétant dans les mêmes glaces et puis certaines minutes surtout où la salle submergée, cahotée, entraînée, battait des mains, accompagnait et réclamait un nouveau refrain lorsque le jazz s'était éteint.

Où sont ces heures lointaines et ces bonnes vieilles habitudes et ces mauvaises filles aux doigts étançonnés d'or et Albert qui circulait plein de bonhomie entre les tables pendant que le barman agitait sentencieusement le " shaker ", et tous ces airs révolus qui subissaient une sérieuse inflation sentimentale. Où sont-ils? Faut-il les énumérer pour mieux fixer mon état d'âme d'alors : *Yada, Pelican, I'll see you in Cuba, Swanee, Crocodile, Peaches, Sand Dunes, Mammy o' mine, You 'l be surprised, Old man jazz.*

O fuite des années; de tous ces airs vibrants qui

furent de la joie, des baisers, de la danse, des regards assouvis, de la volupté, des corps l'un contre l'autre, il ne reste plus que des titres hermétiques sans effluves, des pellicules qui ont été développées et dont le soleil a nivelé les images, des mots de passe qui ne peuvent plus servir qu'à quelques initiés, mes amis, René, Marcel, Ernest, Maurice, André, Jacques et quelques autres qui parleront peut-être plus tard de l'influence néfaste du jazz sur les études universitaires.

CHAPITRE IV

Origine du Jazz

Mais je me suis dépassé; les mots m'ont emporté trop loin et peut-être faut-il avant de continuer, remonter plus avant vers 1910 et essayer d'expliquer la brusque naissance et la rapide maturation du jazz.

Pendant ces années où l'Europe regardait du côté des Balkans querelleurs, où " Paris qui Chante " soumettait hebdomadairement à ses abonnés une belle face bleue de chanteur, où tous les ouvriers rentrant de l'usine sifflotaient *La Matchiche*, *La grande Mélie* ou *Cœur Tzigane*, une nouvelle contexture, une autre cadence d'airs populaires se formulait lentement en Amérique et ce phénomène devait avoir au point de vue musical une importance que nul n'eût pu soupçonner.

Un rythme neuf s'était subrepticement infiltré dans la vie populaire et après le cake-walk, danse nègre d'odieuse mémoire qui eut sa répercussion chez nous et fit se gigoter et se renverser plus d'un danseur, le ragtime eut son heure de gloire qui devait se prolonger et se répercuter à travers le monde.

Danse nègre comme le cake-walk et comme aussi le pas de l'ours, forme nouvelle d'une imagination multiple et chaude, née Dieu sait où sur les bords du Mississipi ou dans les quartiers nègres de Chicago ou de New-York ou plus probablement à la Nouvelle-Orléans ? Danse morte aussitôt qu'éclose mais dont la musique et le thème mélodique subsistèrent; magnétisme du rythme nouveau qui embrasa tous les cœurs nègres de vingt ans, fit frémir tous les travailleurs des plantations qui sortaient des champs de coton en chantonnant de vieux airs expressifs où l'on pressentait déjà le rythme du jour; oh ! naissance longue et douloureuse de toute une musique, évolution lente et tâtonnante de la mysticité africaine battant du pied pour l'amour du rythme, vieux chants dolents des esclaves naïfs où éclatait, chaude et sanglante, la nostalgie des sentiments simples, premières chansons à la gloire des pères, des mères, des tendres fiancés, de l'amoureux courbé tout le jour dans les champs du maître, hymne à l'enfant tel ce vétuste *Alabama Coon* que les mères chantèrent pendant des générations et des générations aux berceaux des négrillons ou comme le *Plantation Baby* qui résuma pendant longtemps toute la belle sensibilité pure et noble des berceuses nègres.

O my baby, my curly headed baby.

" O mon bébé, mon bébé aux cheveux bouclés, endors-toi gentiment pendant que ton père travaille aux plantations. "

Et bizarre incompatibilité; malgré qu'il vînt de ce monde noir, haï, méprisé, bafoué, banni, le ragtime eut bientôt droit de cité chez les blancs dominateurs;

bizarre phénomène d'osmose, les vaincus en imposaient aux vainqueurs, le ragtime fut admis, aimé, chanté, sifflé; tous les airs populaires américains se mouvaient dans son cadre; influence profonde et mystérieuse qui toucha, ébranla presque la grande Angleterre. La France elle-même se sentit menacée et il ne fallut pas longtemps pour que cette emprise se traduisît et se manifestât dans des airs populaires.

L'Amérique avait adopté la musique de ses anciens esclaves et allait en faire un art essentiellement national qui allait déteindre même en Europe. Faut-il se souvenir de l'adaptation d'œuvres américaines en France; faut-il rappeler la célèbre scie "*Je connais une blonde*" que Fragson avait mise au goût du jour et dont la version d'Outre-Atlantique ne parlait que d' " une belle fille de la Savane qui avait conquis un " amoureux au point qu'il en avait oublié toutes les " filles qu'il avait rencontrées avant de la rencontrer ".

There's a girl in Savannah!

Et bientôt après le public, les compositeurs eux-mêmes furent fascinés; l'on perçoit déjà l'écho du rag et la naissance d'un nouveau rythme français largement influencé par ses contretemps et ses cadences dans "*Tout le long du Missouri*", chanson de Mayol qui eut un succès inépuisable et qui ne devait rien ni pour la musique ni pour le texte aux autres chansons françaises. Mais la guerre intervint trop tôt pour que l'on pût se rendre compte de la maturité de pareille transplantation et la France en resta à quelques traductions isolées.

Pendant ce temps, l'atmosphère aidant, des rag-

times colorés et pimentés fleurirent aux Etats-Unis; ce furent tour à tour l' " *Alexander Rag-time* " de célèbre mémoire, " *Evry body's doing, it* ", " *Le Blue Rag* ", " *Tiger Rag* ".

Et lorsque le ragtime fit complètement fureur chez les blancs, les noirs fatigués cherchaient déjà autre chose et c'est probablement ainsi et à ce moment que naquit le Jazz. Epoque de coexistence entre les ragtimes et le jazz; et à vrai dire, le ragtime était du jazz avant la lettre; ou mieux le ragtime et le jazz étaient deux étiquettes appliquées à une même musique en train de mûrir, l'un et l'autre étaient d'abord les espèces d'un même genre, mais bientôt, fortune incroyable, le jazz allait devenir le genre qui allait absorber toutes les différenciations d'espèce.

Cet art nègre plein de langueur et de nostalgie ne fut d'abord digéré que par quelques étrangers émigrés eux-mêmes aux Etats-Unis et il faut noter le parallèle d'adaptation, de similitude, le processus qui conduisit au même isolement et à la même nostalgie la race noire et la race juive. Aussi parmi les musiciens et les compositeurs de la première heure trouverons-nous surtout des nègres transplantés depuis quelques générations ou des juifs humbles et prêts à toutes les besognes, échappés de leurs ghettos immondes de Pologne ou d'Allemagne et débarqués en Amérique où ils auront bien vite senti la profonde puissance de ce nouvel art populaire.

Ce fut le cas d'Irving Berlin qui était arrivé depuis peu avec son père, une sourde imagination le tenaillait; enfui d'un pays d'esclavage pillé et razzié périodiquement par les pogroms, il perçut immédiatement la souveraine et sauvage beauté des chants qu'avaient

mûris des années et des années de servitude et qui n'étaient pas sans lui rappeler toute sa jeunesse contrainte et harcelée. Je me l'imagine fréquentant les bals nègres à bon marché pour écouter les airs qui donnaient un sens à sa libération et à son affranchissement.

Plus d'une fois, les chœurs aux voix instrumentales et aux tonalités indiscernables, les chants lents et majestueux troublèrent sa quiétude de bon juif qui avait trop cru que le monde s'ouvrait et se fermait sur une synagogue. Emancipation religieuse et morale, et bientôt au grand désespoir de son père, rabbin aux idées étroites, Irving Berlin s'essaya à composer des airs où il sentait toute la malédiction des siens et la dévastation d'un monde religieux qu'il avait perdu. Pourtant, rien ne le prédisposait à pareille œuvre, connaissant à peine la musique, n'ayant aucune notion d'édition, ignorant les permiers pas de danse, il transcrivit gauchement quelques ragtimes aux mélodies étranges et originales qu'il faisait orchestrer par un ami noir. Ses œuvres jouées d'abord avec succès par des orchestres d'amateurs débordèrent bientôt dans le milieu nègre qui les mit à la mode jusqu'au jour triomphal où le petit youpin donna son célèbre et mondial "*Alexander Ragtime*" qui fut le début de la gloire et de la richesse.

Depuis lors Irving Berlin a continué sa carrière musicale et il est certes aux Etats-Unis le compositeur si pas le plus connu, peut-être le plus cossu et en tout cas le plus mélodique car même dans ses dernières créations, le grand musicien, connaissant si mal la musique, s'est toujours efforcé d'en rester aux thèmes les plus simples, les plus faciles et les plus digestibles

de telle sorte que la plupart de ses airs furent connus aussitôt que lancés, sifflés aussitôt qu'entendus.

On a cherché en vain avec une insistance acharnée où, quand, comment le jazz était né. Mille et une explications ont été apportées, chacun croit avoir la vraie, toutes les villes américaines apportent une histoire du jazz où elles supputent à leur profit le bénéfice de l'origine; arcane et mystère profond des mobiles et des actions humaines, le jazz né depuis hier entre déjà dans la légende et va rejoindre la gloire du vieil Homère dont sept villes de Grèce se disputaient la naissance.

Le mot jazz doit-il son origine à un musicien noir nommé Jess qui jouait d'une certaine façon saccadée, qui se popularisa au point que l'on dit communément *To play like Jess, To play Jess* par abréviation, puis jazz par déformation, c'est là l'explication que m'en donnèrent plusieurs nègres que j'avais interrogés. D'autres disent, avec Coeuroy et Schaeffner qu'il dérive d'une expression en usage dans les bouges de la Nouvelle-Orléans " Jazz them, boys " (qui correspondrait à Hardi, les gars) ou encore du nom d'un tenancier de cabaret nègre, Jasbo Brown à qui la clientèle délirante criait " Encore Jasbo, encore Jas ".

D'autres, comme Swerké, plus français et nationalistes, fixant avec assez de discernement le berceau du jazz à la Nouvelle-Orléans, vieille ville française, déclarent avec une bonne foi à couper au couteau que le mot jazz est la racine du mot français jaser et que le jazz serait un caquetage.

Et ce n'est pas tout; un auteur anglais Stanley R. Nelson a écrit sur l'étymologie du mot jazz un article fort important dans " Rhythm " (mai 1930). On remar-

quera qu'aucune des hypothèses qu'il envisage ne coïncide avec celles que j'ai rapportées.

Voici ce qu'il en dit :

" Jazz. Qu'est-ce que ce mot ?

" Combien de fois a-t-il été dit que jas, jass, jaz, " jazz, jasz ou jaszz, prenait son origine dans le patois " des nègres en leur pays natal : l'Afrique.

" Dans le " Literary digest " (25 août 1917) Walter " Kingsley préconise cette théorie en disant qu'au " temps des premières plantations, les nègres nouvel- " lement transportés dans les champs de coton en " usaient pour s'inciter à une joie et à un amusement " débordants.

" Nous pourrions aussi citer cet écrivain dilettante " anglais Lafcadio Hearn, qui, quarante ans aupara- " vant, exprime la même opinion en écrivant que " les " créoles de la Nouvelle-Orléans usent du mot Jazz " pris au patois des nègres et signifiant " exciter ", " pour désigner une musique de type syncopé et rudi- " mentaire ".

" Une autre théorie assez ingénieuse évoque un qua- " tuor jouant à la Nouvelle-Orléans vers 1903, connu " sous le nom de " Razz Band " : la consonne initiale R " aurait à la longue été transformée en J. Cette expli- " cation est peu plausible, car généralement la trans- " formation phonétique se fait vers un son plus dur " (plutôt que du résonnant R vers le J plus doux).

" On cite souvent l'explication de Vincent Lopez " qui s'en prend à un maître de la batterie appelé " " Chas Washington ", dont le nom fastueux fut " abrégé en " chaz " (comme c'est souvent le cas). Cet " homme possédait un sens extraordinaire du rythme

" et était le " père des tambourineurs " incapable de
" déchiffrer aucune musique. On raconte qu'il était
" accoutumé d'être gourmandé aux répétitions et que
" le chef d'orchestre avait l'habitude de crier : " Al-
" lons Chaz " quand c'était au tour de ce contorsion-
" niste d'exécuter son numéro.

" Il en déduit naturellement que toute forme de
" syncope exagérée fût appelée Chaz et plus tard
" Jazz ".

" On a suggéré encore que le mot prit son origine
" dans les salles de danse des villes minières de l'ouest
" au temps où l'on avait à être un peu là simplement
" pour s'accorder un petit rafraîchissement. Le mot
" était employé alors dans un sens obscène et les
" danses suggestives d'à présent sont analogues (dans
" l'opinion du créateur de cette théorie) aux extrava-
" gances de ces hommes des mines ivres et de leurs
" compagnes à la vertu facile ?

" Après examen de toutes ces explications il peut
" être accepté sans danger que les opinions de Mes-
" sieurs Kingsley et Lafcadio Hearn expriment la
" vraie origine du vocable.

" Ferdie Grofé a dit que le mot était employé com-
" munément avant la guerre à San Francisco, pour tra-
" duire " ensemble "; mais ceci peut être pris pour un
" exemple d'altération géographique dans l'interpréta-
" *tion, phénomène philosophique fréquent.* "

Naturellement, je ne m'arrête pas à la conviction de Nelson ni de Lafcadio Hearn pour l'excellente raison qu'on ne connaît rien de précis quant à cette étymomologie et ce sera d'ici quelque cent ans une belle besogne pour les linguistes et les épigraphistes. D'ail-

leurs que nous importe; le jazz n'est pas né un certain jour, il existait avant qu'on ne le nommât, le règne des ragtimes déborda et empiéta sur celui du jazz, de même que plus tard le blues qui allait devenir un genre vers 1925 n'avait été d'abord que le titre d'un ou deux airs cafardeux qui avaient fait fortune " Saint-Louis blues ", " Wabash blues ", " Wang Wang blues ", " Arkansas blues ".

Quoi qu'il en soit dès 1912 et 1913 et surtout au début de la guerre, le jazz existe et se répand dans tous les Etats. Les airs se multiplient et courent les routes; les chanteurs populaires assiègent tous les coins de rue; des compagnies à plusieurs voix parcourent les campagnes, soutenues parfois par un grêle banjo, parfois par l'un ou l'autre instrument de cuivre qui fait rire les populations curieuses. Les premières chansons de jazz, lourdes de nostalgie et de banalité, avec des airs très mélodiques, où le contretemps nègre n'est encore qu'une douce et sinueuse inflexion qui se modifiera bientôt, font leur véritable apparition : *" Poney boy ", " Are you from Dixie ", " Lily in the valley "* chanson bientôt traduite en français et monnayée par les orchestrions de 1914 sous le titre de " Poupée d'amour "; et puis surtout le sublime et extraordinaire *" Some of these days "*, sanglot prophétique qui traversa les continents et fit frémir tous les cœurs ouverts au mystère, le plus bel air peut-être que l'Amérique nous ait envoyé, créé bien avant guerre pour les voix surhumaines et célestes de Sophie Tucher, de Louis Armstrong ou de Cab Calloways.



LESLIE HUTCHINSON

CHAPITRE V

Les Instruments

La première forme du jazz est le jazz chanté par des nègres aux voix poivrées. Briggs me l'a raconté souvent; il était à peine enfant vers 1910 et chaque jour à l'heure sanglante où le crépuscule sombre, quand l'ombre nourricière rejoignait les noirs émanés d'elle et perdus pendant une journée dans de la lumière, les lampes falotes et des chants nostalgiques s'allumaient à chaque foyer pour fêter la nuit retrouvée.

Ce fut là le début de sa vocation; il y a d'ailleurs dans tout homme de couleur un musicien assoupi ou un chanteur qui sommeille. Aucun être humain, aucune voix n'a pareilles ressources profondes et flexueuses; la langue qu'il parle et surtout son jargon aux abréviations et aux syllabes sonores s'adapte hermétiquement aux airs de jazz; écoutez d'abord la musique, puis lisez les paroles, vous vous demanderez comment il est possible de les accoupler et puis alors, écoutez un chœur nègre ou même un soliste comme Rosa Henderson, Macklin ou la merveilleuse Miss Jakson du " Bœuf sur le Toit "; les mots sont subtilisés, les syllabes cambrio-

lées, les contretemps crochetés, les diphtongues avalées et il ne reste qu'une merveilleuse euphonie liquide qui ne doit plus rien à la parole des hommes.

Ce que les "Revellers" nous ont donné vers 1925, les chœurs nègres, d'instinct, y avaient atteint quinze ans auparavant. Chants lourds de spontanéités colorées, de roulements sourds de basse, de coups de sifflet qui trouent la mélodie et la font grimper jusqu'au sommet de l'aigu, de gargarisations déployées comme des oriflammes, de halètements qui morcellent l'air et le dépouillent, d'espèces de bégaiements douloureux auxquels on n'arrive que par une monstrueuse gymnastique linguale, de sonorités de tête qui durent et surplombent comme une note d'orgue et parfois, au moment du break, l'éternuement nasillard d'un des exécutants que les autres mouchent ensemble avec un entrain qui explose à la même seconde.

Ainsi que je l'ai écrit déjà, souvent les chœurs se faisaient soutenir par l'un ou l'autre instrument primitif et pauvre, c'était le plus souvent le banjo, instrument de pulsation très commun parmi les hommes de couleur ou encore quelque vétuste et grotesque cuivre de fanfare à la vulgarité duquel l'exécutant noir suppléait par une dextérité cordiale ou encore l'harmonium qui forma dès le début la clef de voûte des spirituals protestants pendant lesquels les nègres chantaient la louange du Seigneur pour la joie de chanter et de participer aux chorales.

Puis peu après les "bands" s'organisèrent; il suffisait que trois ou quatre noirs avec les instruments les plus hétéroclites se rencontrassent et immédiatement, par convention tacite, les airs connus étaient attrapés au lasso à moins que leur imagination parallèle n'im-

provisât de longues ballades où ils s'accordaient immédiatement, glissant même à certains moments suraigus vers des breaks vides comme des précipices qu'un seul enjambait avec agilité à la plus grande joie de tous.

Au début on essaya de tous les instruments, surtout les plus humbles et les plus praticables aux gens pour qui la musique est un luxe coûteux si pas une nécessité. Accordéon, banjo, clarinette, flûte, hautbois, saxophone, trompette, piston, bugle, tuba, trombone, alto ou baryton, une nouvelle déclaration des droits de l'homme allait les réadapter et leur rendre cette autorité depuis longtemps ravie par les instruments nobles : violon, violoncelle, basse, piano et autres ci-devant.

Puis insensiblement une sélection s'opéra et quelques-uns seuls des instruments communément employés, persistèrent et reçurent leur brevet de capacité. Dès le début, celui que l'on considéra comme le plus important, la batterie fut amplifiée à tort pour les raisons que j'ai déjà développées et peut-être aussi parce que les " drums and traps " devinrent bientôt l'apanage de toute une population ignorante et illettrée qui n'avait rien à voir avec le jazz, sinon l'intérêt, et qui était brouillée à mort avec la musique depuis sa naissance. Les jazz-bands traînèrent longtemps derrière eux comme des poids inutiles, des joueurs de batterie qui ne connaissaient absolument rien à la technique et qui se contentaient par compensation d'actionner successivement tous les accessoires pensant que la vélocité et les clowneries pouvaient remplacer avantageusement le rythme.

A la longue, le saxophone devint le premier instrument qui fut employé parce qu'il était d'une tona-

lité chaude, d'une sonorité harmonieuse et surtout parce que tous ceux qui l'employèrent le reconnurent d'une aisance et d'une facilité avec lesquelles aucun autre instrument ne pouvait rivaliser. L'usage s'en répandit au point que les fabriques d'instruments américains comme Bucher virent en quelques années leurs chiffres se décupler, si pas se centupler et que surprises à un point mort elles ne purent suffire immédiatement à la consommation nationale. Vers la fin de la guerre un américain sur cent avait son saxophone et passait ses soirées en famille ou avec des amis à répéter le nouvel alphabet de furie musicale qui frappait avec la rapidité de la contagion.

Le saxophone qui fut reconnu le plus apte et dont on se servit désormais et avant tout autre fut l'alto " cette longue pipe courbe en nickel " qui est l'instrument de vélocité et de rendement par excellence auquel on adjoignit dans les orchestres toute la gamme des saxophones maniés habituellement par un ou deux exécutants qui en usent selon les effets et les intonations à rendre.

Voilà beau temps pourtant que l'instrument inventé par Monsieur Sax était relégué dans un oubli salutaire et malveillant. Tous les autres instruments de fanfare avaient, en Belgique du moins, leur classe au conservatoire, seul le saxophone était et reste volontairement ignoré; pas de professeurs, pas d'académie officielle, on peut apprendre la flûte, la clarinette et peut-être bien l'ophicléide, mais le roi du jazz est l'instrument qu'on doit apprendre soi-même, seule compte la personnalité et l'imagination de l'exécutant qui pourra en solliciter toutes les réalisations musicales possibles.

La clarinette est la partenaire nécessaire et obligée



THE REVELLERS



CAB CALLOWAY



HAYMAN SWAYZE PLANTATION ORCHESTRA

du saxophone; c'est comme lui un instrument à anche aux sons aigus et parfois criards, qui est toujours joué dans le jazz par l'un ou l'autre saxophoniste qui sacrifie les sonorités aisées et moelleuses du saxophone au timbre effilé et tranchant de la clarinette. En Europe ce n'est que relativement tard que cet instrument fut admis dans le jazz et reçut une éclatante naturalisation. Tous les premiers orchestres étaient sans clarinette; au début même les saxophonistes jouaient un ou deux instruments au plus; il fallut l'exemple de quelques célèbres combinaisons qui mirent à la mode le jeu multiple, nombreux et successif des saxophones et de la clarinette auxquels des spécialistes comme Ross Gorman de l'orchestre Witheman ou Rudy, le premier saxophoniste des Georgians ajoutaient le hautbois et le heckelphone.

J'essaye de me rappeler avec précision et je me souviens que jusqu'en 1925, le son de la clarinette était considéré comme un bruit inhumain qui était allé rejoindre tous les accessoires démodés de la batterie et il fallut plusieurs jours à l'arrivée du " Lido-Venice " pour s'adapter à cette crispation mélodique qu'un de mes amis converti aujourd'hui appelait " l'intolérable musique d'aveugle " dont le génial Nathan jouait avec une prolixité qui atteignait à la perfection de l'harmonie.

Jusqu'à cette époque, les maigres tentatives que les Européens avaient ébauchées s'étaient révélées d'une infériorité concluante. Il faut en effet savoir, et c'est là une remarque très importante sur laquelle je reviendrai, que la façon de jouer les instruments à vent diffère totalement chez les Américains et chez nous. Aussi au début nos musiciens essayèrent-ils d'appli-

quer au jazz les règles européennes du jeu et de l'exécution. Ce fut une infernale faillite qui obligea rapidement les patrons de dancing à importer à prix d'or des orchestres américains qui faisaient le mépris impuissant de tous les autres.

Après le saxophone c'est la trompette qui est considérée comme *l'instrument le plus important*. Les premiers jazz usèrent d'abord du cornet à piston auquel on substitua la trompette, d'une sonorité plus élastique, d'un jeu plus sobre et plus ferme, d'une précision mélodique plus harmonieuse, et peut-être aussi parce qu'elle était plus spectaculaire.

Il est bon, au risque de décourager les amateurs novices, de signaler que contrairement au saxophone, la trompette est d'un usage horriblement difficile; les notes se traduisent par les combinaisons de trois pistons qui distribuent au pavillon la musique que l'exécutant émet par l'embouchure et nous touchons ici a la douloureuse difficulté de l'insufflation qui constitue un insoluble problème où viennent se heurter les forces physiques de la plupart des commençants. Tous les musiciens s'avouent vaincus par cette embouchure qui doit s'adapter étroitement aux lèvres et a tôt fait de les fatiguer si pas de les mutiler au point que l'interruption d'un jour ou deux de répétitions chez un musicien même professionnel l'oblige à une nouvelle rééducation des lèvres qui ont besoin d'une gymnastique constante.

Les saxophones, la clarinette et la trompette sont des instruments de mélodie dont la mission dans l'ensemble de l'orchestre est de débiter le chant. Tous les autres instruments sont des pièces d'accompagnement à commencer par le piano dont le rôle a beaucoup évolué en matière de jazz. Au début, le pianiste con-

courrait avec les saxophones et la trompette à la réalisation du rythme conducteur dans le cadre duquel les deux mains s'évertuaient; peu à peu le piano est devenu l'instrument qui ne sert qu'à marquer le temps avec la batterie et le banjo, son jeu s'est synthétisé et calculé en fonction de la symphonie et de la compénétration de tous les instruments, les meilleurs pianistes sont les plus sobres, les plus souples et ceux qui dépouillent leur exécution jusqu'à n'en plus faire qu'un accessoire de l'ensemble.

Depuis ses origines, l'accompagnement du jazz est lié au sort du trombone à coulisse. Merveilleux champ de course en cuivre où les souffles se poursuivent et se traquent, tantôt ralentis, tantôt accélérés par le va et vient de la coulisse qui règle l'intensité d'intonation selon une échelle de gradation sonore et qui permet les voluptueux glissandos dont les effets furent tellement définitifs que le jazz en a parfois abusé. Quoi qu'il en soit, le fait que la précision de la note ne provient pas d'un piston ou d'une combinaison de pistons qui n'émet jamais que la même intensité de note, mais bien du maniement de la coulisse, permet à l'exécutant de le solliciter à son gré et d'atteindre aux sons les plus insidieux et les plus flexueux pour jaillir sans aucune transition ou avec un trait d'union poivré et pimenté à l'octave supérieur ou inférieur et réaliser ainsi des broderies rythmiques extraordinaires qui enveloppent la mélodie et l'habillent de nuances impalpables et indiscernables.

C'est le moment de parler de la perfection de sonorité de la trompette et du trombone à laquelle, après bien des tâtonnements, les musiciens n'arrivèrent qu'en rétrécissant, maniant, réglant le son au moment où

celui-ci est déjà formulé et sort du pavillon. Les américains inventèrent dans ce but les sourdines les plus compliquées et les plus mystérieuses qui transformaient tour à tour la sonorité de l'instrument jusqu'à l'assouplir et la réduire au point de ne plus la reconnaître ou de la confondre avec celle d'autres instruments.

Je me souviens même que mon excellent ami Arthur Briggs, trompette à la réputation solide non usurpée, avait découvert une série de sourdines régulatrices et il usait même avec des effets étourdissants et inattendus d'une balle en caoutchouc coupée en deux calottes qu'il avait trouées différemment et dont il couronnait avec expérience le pavillon de sa trompette.

Dieu sait jusqu'où se développa l'imagination créatrice des chercheurs qui tentaient de suppléer par des moyens accessoires à l'éternité immuable des instruments de cuivre. Après la sourdine immobile, espèce de carotte en métal sonore, un nègre célèbre, Johnny Dunn ou Armstrong, si je ne me trompe, inventa une sourdine perfectionnée appelée wa-wa et qui, ainsi que son nom l'indique, était l'occasion si pas la raison déterminante de couacs indécents et ignobles qui faisaient penser aux bons moments de l'orchestre à des hurlements de chiens écrasés.

Son règne fut aussi éphémère que celui des établis à boucan et le bon sens des musiciens si pas le goût du public, en revint à un jeu plus simple et plus ordonné et il fallait l'aberration maladive et les pitreries saumâtres de Ted Lewis ou de Jack Hylton pour perpétuer jusqu'aujourd'hui cet errement de mauvais goût.

CHAPITRE VI

Spirituals

Ainsi que nous l'avons vu le jazz est devenu le genre englobant toutes les différenciations musicales qui ont amené la musique nègre jusqu'à lui. Il n'est pas inutile de se rappeler que la base de ce nouveau moyen d'expression est la syncope. Larousse la définit ainsi : note qui appartient à la fin d'un temps et au commencement d'un autre, ou encore : note émise sur un temps faible et continuée sur un temps fort.

C'est une espèce d'évanouissement musical entre deux temps avec parfois un bref silence qui fait valoir le son qu'on veut émettre.

Le ragtime fut le nom donné par les nègres à la musique syncopée. J'aime l'explication que donne Irving Schwerké de son origine.

" Il y a des années, dans un bal du Sud, l'un des nègres demandait à l'orchestre de répéter un certain morceau. A la demande : " Quel morceau ? " le nègre répliqua : " The one that had a ragged time to it, a sort of ragtime piece ". Celui qui avait une allure *ragged* (déchirée), une sorte de ragtime. Cette expression était

si juste que bien des années après en avoir oublié l'auteur, les exécutants continuaient à appeler le morceau " ragtime. "

Le spiritual qui se développa parallèlement à cette musique syncopée est le chant religieux qui remonte certainement à l'époque où les nègres étaient encore esclaves dans les grandes propriétés agricoles du Sud. Pauvres ouvriers peinant et travaillant pour perpétuer leurs misères; aucune joie, aucune liberté, rien à espérer ni dans le présent ni dans l'avenir et cependant une joie naïve et sauvage mais lourde d'une tristesse toute de nuance faisait chavirer leurs cœurs. C'est alors que par consolation ils chantaient ces chants populaires syncopés qui sont l'origine même du jazz. C'est la période des *plantation-songs.*

Quand les esclaves se retrouvaient dans les plantations ou au crépuscule après le travail fini, ils s'amusaient avec le seul moyen naturel qui leur fût possible, ils racontaient ou chantaient. C'est de cette époque coloniale que datent les mélodies des plantations comme *Carry me back to old Virginia,* c'est le cri mélancolique de l'esclave né en Virginie, dans ce merveilleux état du Sud et qui, transporté dans un autre pays du Nord par la volonté de son propriétaire, répète et exhale sa volonté de revoir encore le soleil de sa jeunesse avant qu'il ne meure.

Il n'y a dans ces premiers chants aucune empreinte religieuse; c'est la vie de tous les jours, avec ses joies, ses peines, ses mélancolies et parfois un humour domestique qui n'est pas sans saveur et sous ce rapport *Ain 't it a shame* " N'est-ce pas une honte " est un chant des plantations qui révèle bien l'esprit comique du nègre.

" N'est-ce pas une honte de boire le dimanche ?
" N'est-ce pas une honte de battre votre femme le
" dimanche ? Alors que vous avez le lundi, le mardi, le
" mercredi et tous les autres jours de la semaine pour
" boire et battre votre femme. "

Dans ces deux mélodies comme d'ailleurs dans le *Little cotton darling* et le *Kentucky baby* qui sont des espèces de berceuses ou dans le *I'm working at the Railroad*, qui est un chœur de travailleurs, on ne ressent aucune exagération de syncope. Cette caractéristique n'est encore dans les premiers airs qu'à l'état latent et il faudra la lente évolution et même l'émancipation des nègres pour qu'elle se formule pleinement.

Il ne faut pas oublier qu'il y a dans tous ces airs restés dans la tradition orale une nostalgie qui traduit avec naïveté l'atmosphère mélancolique d'esclavage et qui éclate dans la musique et dans les paroles. Certains parmi les plus connus sont des poèmes campagnards où le pauvre esclave exalte la beauté de tout ce qui l'entoure en rappelant le triste enchaînement qui l'attache comme un chien à son maître. Rappelez-vous *Cornfield Medley :* " Les champs de blé ondulent sous
" le soleil. Les moutons bêlent, le bateau à vapeur sif-
" fle. Pourtant la terre est froide et triste. Et cependant
" je chante... "

Pendant toute cette période les chants étaient donc la seule joie et la seule consolation des nègres, c'est alors que les pasteurs puritains intervinrent et très intelligemment firent bifurquer les chansons sur la voie de garage de leur religion. Les nègres chantaient, les nègres avaient besoin de chanter; pourquoi ne chanteraient-ils pas la louange du Seigneur, pourquoi les prêtres n'organiseraient-ils pas ces chœurs villageois;

pourquoi les vieux airs traditionnels ne pourraient-ils aider à convertir les nègres; pourquoi les chants qui consolent ne seraient-ils pas des chants religieux ?

C'est ainsi que naquirent les *négro-spirituals*. D'abord adoptés avec appréhension par les noirs mais bientôt admis comme la religion nouvelle. Rien dans le présent, le Ciel seul les récompensera. Il faut chanter le Seigneur qui leur donnera au centuple selon leurs mérites. Il faut chanter pour oublier les misères et les ennuis terrestres. Il faut chanter parce qu'on en a besoin et que les spirituals annoncent la résurrection prochaine de ceux qui furent pauvres.

Cantiques pleins de naïveté et de spontanéité. Larges balbutiements d'une race qui espère et qui pleure son pénible sort. Divinités qui apparaissent puissantes et bienveillantes mais terribles aussi comme le Voodoo. Intervention des Saints qui ont une énorme influence sur la conscience fragile des esclaves. Conseils religieux qui doivent contenir les pauvres dans une vertu difficile. Mais cris d'espérance surtout, bégaiements vers l'au-delà comme *I want to be ready* : " Je désire " être prêt pour aller à Jérusalem comme l'apôtre Jean. " Je désire être prêt "; ou comme *Show me the way* montrez-moi le chemin qui conduit vers le pays de Dieu. Chants de départs aussi vers la région bénie qui se trouvait de l'autre côté de la rivière frontière, et qui était la zone libérée, le pays de la liberté, un couloir du paradis

Rolling down in Jordan.
O mother, dont you want to go ?
" O mère ne désirez-vous pas partir ? Laissez-vous " conduire. Hallelujah.
" O Père ne désirez-vous pas partir ? "

Il y a aussi ce merveilleux spiritual *Deep River* qui est le chant religieux inspiré au noir qui regarde la rivière s'enfuyant vers le lointain. Par association d'idée, il s'imagine que ce peut être le Jourdain et qu'il pourrait s'en aller vers le bonheur.

Deep River, my home is over Jordan
Deep River, Lord, I want to cross into camp-ground...

" Eaux profondes, mon foyer est de l'autre côté du
" Jourdain; Eaux profondes, Seigneur, je voudrais tra-
" verser pour aller dans vos campements.
" Ne désirez-vous pas aller à cette fête de l'Evan-
" gile; ce pays promis où tout est paix. "

C'est la même idée qu'on retrouvera plus tard dans le *Gospel Train.*

Les spirituals font pressentir le jazz, c'est la même musique à l'état primitif mais sans syncope et sans accentuation profonde. Le protestantisme avait endigué le jazz et pendant longtemps une musique simple pour gens simples se perpétuera sans évolution intéressante, une espèce de mariage entre le cantique religieux et le ragtime qui sera chanté par des groupes villageois ou par des chorales bien organisées.

Ces dernières ont apporté une méthode rationnelle dans l'interprétation des spirituals. Elles soutenaient le chant d'ensemble au moyen d'instruments et transcrivaient des partitions qui étaient distribuées. Mais le véritable spiritual est celui qui est presque improvisé. Les chanteurs connaissent le thème et le texte poétique; l'un d'eux commence et est aussitôt épousé par l'accompagnement des autres qui brodent et font valoir le récit musical.

Ainsi que je l'ai déjà dit ces spirituals ne se sont perpétués que par la tradition orale. Certains mêmes

paraissaient oubliés et il a fallu un regain de popularité pour que ces vieux airs soient retrouvés dans les villages nègres des environs de Charleston ou de Richmond où de braves cultivateurs se transmettaient pieusement les paroles de père en fils.

C'est le cas de *You'd better mind, It 's me oh Lord, True Religion, Ezikel saw the Wheel* espèce de récit biblique d'une vision paradisiaque, *Little David, Humble yourself the bell done rung, Tell it out.*

D'ailleurs, il y a dans toute cette gamme de mélodie populaire plus d'une différenciation : on distingue le spiritual, le plantation-song, le coon-song qui équivaut à notre berceuse, le jubilee qui est plutôt le chant de chorale, de même que dans l'évolution du jazz luimême on trouvera le cake-walk, le ragtime, le blues, le charleston, le black-bottom et pour les connaisseurs plus avertis et les professionnels, les genres déjà nettement déterminés se subdivisent encore en " yale ", " strut ", " stomp ", etc.

Voici plusieurs années déjà que j'ai entendu les premiers spirituals que nous apportèrent les étudiants noirs de l'Université de Fisk. Des voix moëlleuses et pleines de relief, une espèce de mélodie avec des répétitions de versets reprises tour à tour par chacun des exécutants. Une nostalgie poignante étreignait tous les auditeurs en pensant à ces cinq jeunes hommes qui processionnaient à travers l'Europe et essayaient de séduire les foules pour rapporter des subsides à leur Université pauvre.

J'ai entendu depuis lors Robeson, le grand acteur du " Show Boat ", basse puissante et bien nourrie et voici quelques jours les Utica Jubilee Singers me grisèrent pendant une longue soirée. Pas d'apprêts, pas

de rampe, pas d'accompagnement rien que des voix flexueuses et une mélodie tourmentée. Ils s'étaient arrêtés à cinq sollicitant les anges, l'un d'eux donnant le ton avec un invisible diapason, puis des mots inconnus jaillissaient et trouaient de larges sourires; des yeux perdus regardaient plus loin que l'auditoire et l'on sentait que tous pensaient à ce pays de paix évangélique où les spirituals prétendent qu'il fait bon vivre.

J'ai surtout admiré H. C. Gulver la basse du quintette, le seul vrai nègre sans mélange, qui éclaboussait les autres avec une espèce de respiration des abîmes; les ténors Clarence Ratcliffe, Marshall Cole, Ben Skinner étaient des métis heureux et beaux d'apporter la parole du Seigneur. Le ténor soliste Homer Smith évoluait dans une atmosphère mélodique, s'arrêtant parfois pour laisser moudre l'air par ses amis, et George Whitington, le baryton créole souriait si gentiment qu'on se serait converti pour lui plaire.

Je me souviens de ces roulements de versets évangéliques qui assiégeaient humblement les auditeurs de leur pureté naïve et primesautière, un souffle de Chanaan faisait frémir les incroyants, et après chaque spiritual les nègres remerciaient en s'agenouillant presque avec des gestes d'extrême-onction et d'écriture sainte. Ils s'en allèrent paisiblement dans la nuit à la recherche d'une église pour la communion du lendemain. Mais un peu plus tard je revis deux d'entre eux occupés consciencieusement à partager des charlestons avec des femmes fatales et ils n'avaient plus des gestes pieux qu'au moment miraculeux où ils se penchaient sur leurs danseuses saoules pour leur mordre les lèvres.



LUD GLUSKIN

CHAPITRE VII

Essai d'orchestre

Me voici arrivé à l'endroit le plus subjectif de mon œuvre et ce n'est pas sans quelques appréhensions que je veux traduire ces heures hermétiques où le jazz et l'amitié avaient partie liée. J'éprouve en revenant ainsi sur mes pas une étrange puissance de dissociation qui me permet d'oublier mystérieusement toutes les contingences d'aujourd'hui.

Le besoin quotidien du jazz était l'occasion et la raison de la profonde affection qui n'est pas encore démonétisée à l'heure où j'écris. C'était le temps où nous nous réunissions tous les jours au Rallye, étudiants et artistes. Quelques-uns avaient laissé au rancart la crapuleuse casquette des escholiers et l'abrutissante habitude de ne vivre que dans un état d'ébriété perpétuelle savamment entretenue par des demis démocratiques. Lorsqu'ils étaient d'accord avec leur budget ceux-là allaient au thé et c'est insensiblement que l'amour du jazz se noua en eux.

Esclaves de ce climat brûlant et fiévreux qui consumait notre jeunesse nous rêvâmes plus d'une fois d'y

participer activement et de l'organiser. C'est aux confins de l'université et du barreau, à cette période trouble où nous hésitions encore avant de nous engager dans les sentiers raisonnables que nous voulûmes courir cette dernière aventure mutuelle avec l'assentiment tacite des dames du crépuscule.

En quelques jours nous mîmes tout sur pied. L'orchestre s'appellerait " Doctors Mysterious Six "; nous répéterions trois fois par semaine chez notre ami René; nous achetâmes des instruments payables par mois chez Polfliet; j'héritai d'une bonne vingtaine de copies d'artistes et, avec les conseils de Billy Smith, Arthur Briggs et Salnave, nous pouvions nous mettre en route.

Nul d'entre nous n'était musicien, mais dominés chacun par le sens de l'extraordinaire, ligottés à notre commune décision, possédés par cette passion torturante, nous nous mîmes de grand cœur à l'ouvrage. Au début nos doigts gourds n'obéissaient pas toujours comme nous l'eussions voulu, mais la volonté triompha rapidement et la première répétition fut fixée à un providentiel dimanche matin.

Paul Nayaert qui n'était pas sans avoir vu un clavier se réserva le piano, René Stoclet s'adjugea le saxophone alto, Ernest Moerman le banjo, Jacques Stoclet le trombone, Marcel Leborne la batterie et moi-même la trompette. Peu après, Cuvelier s'adjoignit à nous avec un saxophone soprano. Cela fit dire à je ne sais plus qui, que nous nous appelions Doctors parce que docteurs, mystérious parce que bien connus et six parce que nous étions sept.

Nous eûmes une merveilleuse grosse caisse d'occasion à l'intérieur de laquelle nous découvrîmes les colliers rouges qui avaient fait les beaux jours des

hawaïens de Clarke à l'Alhambra et le père d'un de nos amis nous dessina un sobre et synthétique monogramme qui orna notre batterie et devint notre insigne.

C'est avec effusion que je pense ici à ceux qui, pendant longtemps, nous reçurent dans leur intimité, ne ménagèrent ni leur temps, ni leurs conseils, ni leur aide providentielle. Il fallait ce recul nécessaire pour se rendre compte de leur simple bonté, de leur patience à toute épreuve, de l'affection profonde qu'ils nous témoignèrent. Pendant des après-midi trop souvent renouvelés, ils subirent notre délire criailleur; nous avions immobilisé et réquisitionné ingénument leur salle de musique, démantibulé le piano, troué le parquet avec nos porte-musique, cassé des vases, et cependant, ils étaient heureux de nous faire plaisir.

C'est par discrétion que je les abandonne à un anonymat protecteur mais qu'ils soient persuadés que nul d'entre nous ne les a oubliés, que souvent encore nous songeons à eux avec reconnaissance et que chaque fois pour ma part où je passe devant ce que l'architecture a fait de mieux à Bruxelles, je ne puis pas ne pas me rappeler les heures fécondes dont ils sont nos créanciers.

Les frontières de notre jazz-band bordent un mystérieux pays peuplé de souvenirs difficilement monnayables. Il faut une grille pour percevoir et dénouer le lent écheveau de notre vie multipliée. Une espèce de franc-maçonnerie cérébrale nous lie à ce passé enfoui et je me rends bien compte que seuls quelques initiés participeront à cet hermétisme.

Deux ou trois fois la semaine nous passions l'après-midi à répéter et je revois encore avec précision la farde grise où nous enserrions notre répertoire. C'était

l'époque heureuse où Billy Smith jouait au Plaza, les Georgians au Perroquet et Arthur Briggs à l'Abbaye. Nous ne faisions pas encore exactement le départ entre le jazz *straight* ou *hot* mais nous pressentions ce régime à haute tension que nous essayions de réaliser avec de pauvres moyens.

Nous commençâmes par des morceaux anodins qui nous firent suer sang et eau " *Say it with a ukulele* ", " *Arcady* ", " *Charleston cabin* ", " *Josephine* " et la rengaine " *Horsey keep your tail up* " que nous reprenions en chœur dans des porte-voix. Puis notre liste s'allongea, nous eûmes une série d'airs plus difficiles : " *Louisville Lou* " dont je chantais le refrain avec conviction :

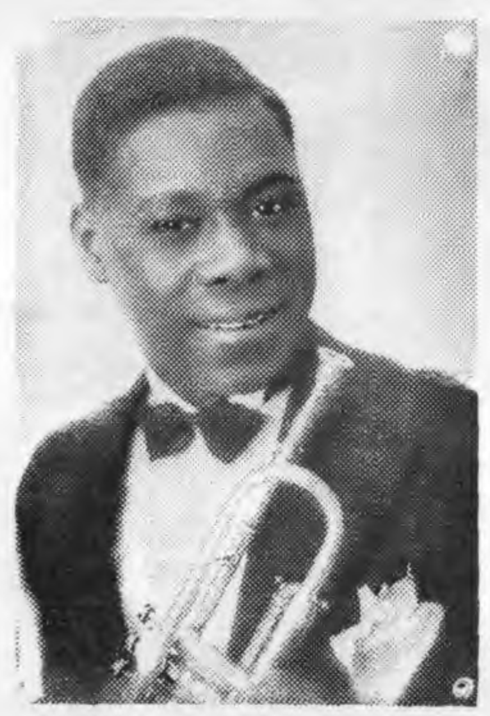
They call the lady Louisville Lou
Oh ! what a vamping baby can do
She is the most heart breaking est
Shimmy shaking est
That the world ever knew...

ou encore " *Hard Hearted Hannah* " qui semblait avoir été inspirée si pas copiée du précédent :

Hard Hearted Hannah,
The vamp of Savannah
The meanest gal in town...

puis les blues délirants nous tentèrent et avec une lenteur désespérante mais à toute épreuve nous interprétâmes : *Mobile Blues, Tin Roof Blues*, et cette merveilleuse suite de la collection Melrose, que Elmer Schoebel avait arrangés et que les " *New Orleans Rhythm Kings* " jouaient sur disques " *Gennett* ".

Parfois l'un ou l'autre musicien venait nous rendre



ARTHUR
BRIGGS



TED LEWIS AND HIS ORCHESTRA



LUD
GLUSKIN



GUS DELOOF & BOBBY MARTIN

visite et nous donner des conseils; ce furent Salnave et Arthur Briggs au début, puis Nathan et Barney respectivement violoniste et trombone du " *Lido Venice* ", puis Buck Weaver, notre excellent ami, trombone des " *Georgians* " et son partenaire Fred Flick, le banjoïste aux beaux yeux d'indien.

Quelques soirs de triomphe submergent des jours passés. Nous fûmes follement acclamés et réclamés. Je me souviens encore de notre soirée à l'Entr'aide et de la fausse note catastrophique sur laquelle j'attaquai " *Oh! How I love my baby* " que les auditeurs mirent sur le compte de la fantaisie. Je me souviens du thé offert à Marcel Lherbier où nous officiâmes avec succès, au point que ce dernier exigea notre présence turbulente à la séance du soir et que le lendemain notre orchestre figurait à la première page d'un quotidien. Je me souviens d'une escapade à Vilvorde, au cours de laquelle nous jouâmes en pleine place publique à la stupéfaction des indigènes. Je me souviens aussi que peu à peu notre enthousiasme chancela, les répétitions s'espacèrent et en fin de compte Moerman et moi, émigrâmes au " Waikiki " où notre exigence de musique saccadée et notre aversion pour le jazz mélodique fit figure de révolution. Les meilleurs s'y mirent bientôt et Salkin fut le premier saxophone amateur à jouer hot. Mais cet orchestre lui-même fut vite dispersé et le " Bistrouille A. D. O. " hérita des meilleurs.



GREGOR

CHAPITRE VIII

Dancing

C'est au dancing que le jazz est vraiment lui-même. Dès que l'ombre envahit les villes, les grandes sociétés de galanterie tournent les commutateurs et cirent la piste. Les barmans vêtus d'une chape blanche font des gestes rituels qui délivrent; l'anxiété règne au cœur faible des foules et si la nuit n'est pas encore là, on la devance, on l'espère, on la crée pour la joie de pouvoir la neutraliser à coups de projecteurs et d'ampoules coloriées.

Les tables sont rangées, les garçons passent le harnais et, à l'office, parlent des courses; la dame du vestiaire, avec un papillon en dentelle qui lui butine le chignon, attend de pouvoir peler et scalper les premiers arrivants.

Un pâle soleil chlorotique s'est enfoui peu à peu et c'est l'heure propice aux grands contrats individuels qui vont s'échanger sous le signe de la sexualité et de l'argent. Les danseurs aux cheveux glacés sont au poste avec des ongles miroitants. Les musiciens fourbissent leurs armes, préparent une anche et se mettent à l'affût avec leur saxophone; le banjo réclame un " la ", le drummer dispose ses pédales et tend ses tam-

bours, le chef déplie ses musiques, les cuivres pleurent et s'égouttent.

Le premier client entre et l'orchestre averti par des signes cabalistiques attaque d'autorité un morceau d'ouverture; les garçons évident l'écheveau compliqué de leurs services, le thé fume dans des faïences ventrues.

C'est habituellement l'heure que je sollicitais voici *quelques années; j'attendais le miracle quotidien du* jazz en sifflotant toute la journée les airs où mon imagination dérapait et s'excitait à bon marché, et lorsque j'étais bien installé dans un coin d'où mon regard prenait en écharpe les danseurs et les musiciens, une ample béatitude m'habitait et me transposait; ma peau était trop étroite pour tout mon bonheur, je fumais de gros cigares de Manille contemplant avec intérêt la cendre qui me remontait vers la bouche, pris au lasso par la beauté poulpeuse de quelque créature et redoutant d'après-midi en après-midi l'examen de droit qui nous devançait chaque fois d'un jour.

Ce sont les souvenirs les plus percutants de ma jeunesse. J'en parle encore parfois à ceux qui connurent les transes d'une perdition irrémédiable; on ne sait quel démon avait tisonné nos cœurs incendiés, on ne sait quel besoin de promiscuité troublante nous poussait vers ces frontières redoutables de l'amour où l'on n'exigeait que le seul passe-port de nos vingt ans; toutes les femmes s'étaient concertées et semblaient appartenir à une vaste franc-maçonnerie, qui avait comploté de notre chute et j'en connais beaucoup qui n'eurent pas le courage d'y résister.

Il y aura bientôt un beau monument pour ceux qui y ont perdu les illusions; les mères pleureront le fils

prodigue qui quitta l'université pour la danse de quelques soirs, les pères se lamenteront sur la fortune péniblement gagnée que leurs enfants jetèrent en pâture aux grands purs sang du désir, les fiancées songeront à leur veuvage anticipé parce que celui qu'elles aimèrent préféra la sombre veulerie animale et persuasive des dames du crépuscule; les épouses reléguées dans de sombres réserves villageoises regretteront le mari à qui elles avaient offert leur vie désespérante et qui rompit avec toutes les traditions de la religion et de l'honneur pour la griserie de quelques airs.

C'est sous votre signe que ma jeunesse s'est mûrie; c'est à l'ombre de vos tentures épaisses, dans l'étouffement de vos tapis coloriés qu'il faudrait rechercher l'empreinte de tous mes pas perdus, c'est autour de votre piste simonisée que ma vie a effeuillé ses jours d'automne à toutes les tables dont je retrouve encore la disposition exacte dans mes souvenirs si bien qu'avec un peu d'imagination je me revois assis à chacune d'elles et je contemple cette grande salle peuplée par moi-même, avec de temps en temps un autre costume cintré, une alternance de cravates bigarrées et parfois celles qui remplirent une solitude gauche et sentimentale de toute leur bonne volonté d'oiseaux de passage.

Il y a une étrange mélancolie à se souvenir de ces jours lointains qui avaient incendié notre jeunesse. Voilà dix ans déjà ! Le pays de mes souvenirs est habité par toutes celles que j'ai croisées aux frontières du jazz avec des yeux bleus grillés de désir et des sourcils épilés en accents circonflexes. J'ai perdu l'exact recensement de toutes les femmes de mon royaume, je n'ai plus au crédit de mon compte-courant sentimental que des visages qui reculent et s'estompent

dans le passé, que d'étranges masques créés à coups de fards onctueux et de bâtons de rouge qui jouèrent un rôle considérable dans le phénomène de la peinture d'après guerre et, pour toutes celles qui sont disparues à jamais et qu'un oubli visuel a irrémédiablement noyées, il n'y a plus qu'un petit nom qui perpétuera ces mortes de mon état-civil jusqu'à ce que le petit nom lui-même ait été repris et représente pour moi un nouveau visage qui se superposera à l'ancien.

Comme elles, j'ai vécu des mêmes airs quotidiens qui firent tournoyer plus de jambes que les chevaux de bois de nos foires. Plus d'une fois, j'oubliai ma propre existence tant je m'étais pénétré des gargarismes ouvragés d'un saxophone ou d'une trompette. A certains passages, le vent de l'aventure soufflait et balayait les âmes carguées pour un long départ et à l'heure des grands contacts, des points de suture musicaux nous attachaient pour jamais à la grande domestication sensuelle.

Je n'ai jamais pénétré dans une ville étrangère sans me renseigner sur les dancings de l'endroit. Leur architecture ou leur décoration ne me touchent pas, le rythme seul me possède et à travers tous mes voyages je traque la possibilité d'un bon orchestre. A Bruxelles, ce sont les jazz-bands qui firent les établissements. Il y eut dès l'armistice la suprématie tumultueuse du " Palace " énorme salle aux tentures vertes qui endiguait tous ceux que lui charriait, à travers un hall cosmopolite, un fleuve de tapis rouges. Les orchestres de l'époque jouaient déjà toute la gamme des fox-trots d'alors pendant que les dancings attardés en étaient encore aux vieux airs français d'avant-guerre. Puis il y eut l' " Alhambra " qui alluma d'un seul coup

sa popularité et dont la renommée était proclamée tous les soirs aux rythmes trépidants du " Mitchells " qui accompagnait Rose Amy puis Mistinguett dans la revue " Laisse-les tomber ".

Le caveau de la " Gaité " eut quelques jours de gloire avec le " Wilson's " qui arrivait tout droit de Harlem avec des airs nouveaux qui se succédaient sans répit. Une merveilleuse trompette dominait l'orchestre de tout son bon vouloir; c'était Bobby Jones, je pense; il a dû depuis lors abandonner cette arme de précision qui lui avait esquinté les lèvres et promu à d'autres destins, joua le saxophone alto dans l'orchestre des " Cracker Jacks " au " Zelli's " de Paris.

Bientôt Arthur Briggs fit tourner la rose des vents et la porte à tambour du " Savoy "; il nous arriva plus d'une fois de nous accouder dehors près d'une fenêtre, dans l'attitude de ceux qui attendent le tramway pour écouter les cadences et les contretemps qu'il fut vraiment le premier à nous apporter, puis quelques mois plus tard il émigra vers l' " Abbaye ", nouveau dancing, dont nous devînmes les habitués à cause des prix qui n'étaient pas trop prohibitifs pour notre bourse d'étudiant.

A Paris, j'ai couru et circulé à la recherche des soleils de minuit. Il suffisait qu'on me signalât un bon jazz pour qu'indulgent et plein d'excuses pour moi-même je partisse aussitôt au grand dam de mon budget. J'ai vu le " Perroquet " et j'ai tâté du soubresaut de ses clients en toilette de soirée qui, gourmés et hautains, ne se déliaient qu'après la seconde Mumm cordon rouge et puis vers 1922 j'allais finir ma nuit au " Pigall's " où je retrouvais ce cher Pollard sorti de l'ivresse de la journée pour débiter son rythme à

pédale. Ce fut, avec Buddie Gilmore, le premier grand drummer d'Europe, une belle tête métissée couturée par un large coup de bouteille à Ostende, des yeux transis par une absence inexplicable; avec son pianiste italien Gabriel et un seul saxophone il essayait, bien difficilement, de contrebalancer le premier orchestre français qui avait élevé le boucan et le grotesque à la hauteur d'un devoir.

Il y eut aussi les soirs bariolés du " Sandley's ", du " Zelli's ", du " Jardin de ma sœur ". J'y entendis voici bien longtemps l' " International Five " qui eut son moment de célébrité lorsque ses trois chanteurs balançant et basculant, reprenaient des refrains nés sur les bords du Mississipi pendant que les couples enamourés dansaient dans le feuillage en carton pâte, rêvant à des contrées où il y a de la vraie verdure et du vrai maïs qui se dore au soleil.

Il y eut aussi dans mes nuits la belle faune animale qu'on avait commentée à coup de réclames lumineuses. " L'Ours ", le " Canari ", le " Hérisson ", le " Colibri " et je ne sais quel autre oiseau exotique dans le genre de l'oiseau-lyre.

Il y eut le " Claridge " avec les " Georgians ", l' " Ermitage " avec Tom Waltham, le " Washington " avec ses sept accordéons en ligne menaçant la clientèle, le " Club des quatre cents " rue Daunou où officièrent le " Lido Venice ", le " Sleepy Hall ", " Billy Trittle " et d'autres qui jaspent ma mémoire de rythmes qui m'ont tourné le cœur et ensorcelé la raison.

En Hollande, il y eut à Rotterdam la " Gaîté " et la " Libellule ", à La Haye le " Deka " et le " House of Lords ". J'y fus voici bien longtemps lorsque l'administration calviniste avait interdit le jazz qu'on avait

remplacé par un pénible ersatz fabriqué par trois musiciens français s'exaspérant impuissants au piano, au violon et au violoncelle.

A Amsterdam, je connus les beaux soirs du " Tuchinsky " avec les " Georgians " dernière formule et Ted Noies leur fameux drummer chantant de sa voix enrouée et crapuleuse " *Somebody stole my Gal* " et " *Heading for Louisville* ".

Maintenant, je suis en convalescence, la fièvre nocturne me reprend cependant encore à certaines heures torpides. J'ai passé toute une nuit de mai voici quelques mois à circuler dans le fameux quartier de Saint-Pauli à Hambourg. Cinq kilomètres de dancings juxtaposés avec des réclames tapageuses, des portiers bedonnants, des filles blondes habillées et déshabillées comme à Paris, les premiers téléphones sur les tables, des jeunes gens aux yeux trop cernés et à gestes trop flous, des numéros de music-hall qui vous font grincer des dents ou détourner la tête, de temps en temps une boîte d'avant-guerre à orchestre tyrolien avec des chapeaux verts à plume, des cuivres éclatants et des genoux nus frottés au ripolin; des toilettes tapageuses circulent sur les trottoirs et vous interpellent dans toutes les langues du monde, au fond de longs couloirs sordides, l'actualité a intronisé les hippodromes-dancings. On est reçu par une espèce de cocher en haut-de-forme armé d'un fouet; autour de la piste inondée de tan, les clients attablés regardent, un orchestre relégué dans une niche phosphorescente éclate en danses bourrues, les petites femmes lèvent leurs jupes, ments de seins désordonnés pendant que les hommes grimpent à cheval, tournent sans fin avec des ballotte-contrôlent minutieusement les cuisses, supputent leurs

chances, offrent un verre et vont finir plus loin la chevauchée.

Aujourd'hui, rien n'est changé sinon ma vie. J'ai cantonné mes jours à domicile et parfois quand je suis seul je confronte mes souvenirs. Je suis retourné tantôt au thé du " Merry ". Les mêmes têtes m'attendaient avec des lèvres rouges et des cils provoquants. De nouvelles arrivées sur le marché de la galanterie exposaient leurs charmes. Je m'étonnais d'avoir perdu le contact. Le jazz crépitait en feux d'artifice rapides et j'écoutais au fond de moi-même de vieilles raisons mauvaises qui me sollicitaient. Une autre génération tenait la place, les rhétoriciens imberbes s'empressaient auprès des filles. L'aîné avait vingt ans et je me souvenais que voici bien longtemps je maudissais tous ceux qui n'avaient pas mon âge mais apportaient aux femmes perdues de solides compensations d'argent Je me souvenais et pourtant je ne comprenais pas le temps qui passe pour rester néanmoins si identique.

J'ai fermé les yeux et la marée montante du jazz m'a submergé. J'ai entendu l'exaltation du saxophone parti dans une vaste broderie mélodique, la trompette enchaînait avec des poussées soudaines qui éclataient et éblouissaient les sensibles et au refrain rendu vertigineux et glissant par les hoquettements de tous, le trombone brusquement embrayait en demi-teintes avec des spasmes élastiques qui rebondissaient de table en table. Les danseurs pris d'une espèce d'épilepsie subite hâtaient et exagéraient leurs mouvements. Les yeux des femmes étaient devenus plus bleus et le conducteur de l'orchestre Leo Poll souriait à droite et à gauche de toutes ses dents allumées.

Il y a encore de belles heures à vivre tous les jours des saisons à venir entre cinq et sept.

CHAPITRE IX

Découverte du Hot

Pendant longtemps le jazz ne fut pour moi qu'une musique que je sentais européennement. Il ne m'avait pas encore été donné d'entendre la véritable interprétation spontanée et instinctive de musiciens qui recréent pour leurs propres besoins selon l'inspiration du moment.

Il avait manqué aux Européens le don d'expression sans lequel le jazz n'est qu'un pauvre climat décevant. L'Amérique nous avait envoyé le thème mélodique formulé par les compositeurs yankees et nos artistes traduisaient surtout comme on le leur avait appris, c'est-à-dire mal.

Rappelons-nous d'ailleurs qu'à l'origine du jazz, il y a cette liberté des exécutants qui ne sont soumis qu'à un thème qu'ils développent comme ils l'entendent. Ce fut là la première période de production où les nègres seuls participèrent. Mais cette nouvelle forme vivante de la musique populaire gagna les milieux blancs américains qui adoptèrent bien vite cette espèce de *comedia del arte* musicale. Il manquait aux

blancs américains le sens même de la création, si bien que pendant longtemps le jazz fut de l'improvisation nègre, traduite, arrêtée, immobilisée, transcrite au point que les premiers compositeurs blancs s'inspirant d'un rythme perpétuellement en mouvement, le fixèrent dans leurs écritures et en firent une mélodie figée que quiconque, pensaient-ils, pouvait jouer malgré qu'on y retrouvât les inflexions premières de la musique syncopée.

Ce fut l'époque où le véritable jazz resta l'apanage des musiciens noirs qui avaient subi une longue tradition d'invention et étaient les seuls capables d'improviser ou de broder comme leurs cœurs naïfs le leur indiquaient. C'est chez eux que les véritables amoureux du jazz prirent conseil pendant que d'autres moins avisés et plus commerçants croyaient pouvoir se passer de ce contact nécessaire et transposer des airs de jazz où les nègres n'auraient plus rien à voir.

Il leur apparaissait d'ailleurs que l'improvisation mystérieuse était un principe néfaste qu'il fallait laisser aux noirs, parce qu'ils identifiaient au début cet espèce de délire collectif nécessaire et bienfaisant avec les exagérations et les criailleries qu'ils voulaient éviter aux oreilles blanches mal accoutumées encore au céleste bruit. Les compositeurs américains se disaient, d'ailleurs, que le jazz étant de la musique, on pouvait le mettre à la portée de tous en en rendant toutes les nuances par des transcriptions bien ordonnées. Et ce fut là la grande erreur qui a donné naissance à la détestable école mélodique qui perpétuera pendant longtemps ce non-sens catastrophique d'une musique sauvage par essence mais préparée, cultivée, mise en conserve, bien dosée et neutralisée à souhait.

Le jazz n'a rien à voir avec la musique écrite; il dépasse les règles de l'écriture, de la notation, de la consignation des temps. Une série d'effets subjectifs que l'on ne doit qu'aux instrumentistes sont intraduisibles et c'est ce qui explique la faillite irrémémiable du jazz mélodique. Paul Whiteman, Jack Hylton se sont rendus compte des fautes qu'ils ont commises et essayent d'évoluer avec prudence; leur ancienne musique laisse trop souvent une impression de pauvreté et d'indigence.

Tout au plus le jazz ne peut se servir de la musique écrite que comme d'un thème, d'un tremplin qui permet aux exécutants de mieux s'élancer dans le délire et la furie.

Irving Schwerké a d'ailleurs très bien compris ce phénomène :

" Un jazz-band digne de ce nom ne joue jamais deux
" fois la même chose. Si l'on comprend bien ce qu'est
" le jazz, c'est là une impossibilité. Ce qui donne au
" jazz une si triste allure, c'est le manque d'invention.
" des exécutants. Ne possédant pas cette habileté na-
" turelle, ils font du bruit, s'agitent, prennent de sottes
" habitudes, et c'est tout. Le jazz ne peut être définiti-
" vement écrit, puisque l'improvisation ne peut être
" consignée. Quelques partitions de jazz sont remar-
" quables par l'équilibre, la variété de couleur et l'heu-
" reux ensemble, mais elles ne peuvent atteindre au
" maximum d'effet que si les interprètes ont le don
" d'improviser des embellissements et des fioritures.
" Car la plus grande partie du jazz écrit ne présente
" ni l'art, ni la science qui font la durable et vraie
" musique. "

C'est vers 1922 que j'entendis pour la première fois

un morceau échappé à la mélodie. C'était le " *Tiger Rag* " enregistré par " Winner " et joué par le " *Southern Rag and Jazz Band* " orchestre nègre très ancien au nom amusant qui laisse pressentir la possibilité (qui ne s'est pas réalisée) de voir des musiciens former un Rag-Band. Musique d'ailleurs assez confuse et tourmentée; il n'y avait pas encore ces grandes improvisations individuelles, mais bien une espèce de cahotement déchiré et morcelé par tous les exécutants.

Déjà à ce moment, je me rendais compte de l'apport important de l'instrumentiste, de la création ou plutôt de la réalisation à laquelle celui-ci peut arriver et involontairement je comparais les musiciens interprétant la musique classique européenne, tenus, liés, ligottés à un texte dont ils ne pouvaient échapper; aucune initiative ne leur était laissée, ils n'étaient que les récitateurs, les comédiens de la musique à qui on ne demande qu'un sens suffisant d'interprétation.

Le jazz exige plus de ses servants; il faut qu'ils participent à la musique elle-même, qu'ils la sentent, la connaissent, la possèdent, y coulent leur propre destinée rythmique, brodent selon les inflexions du moment, réagissent ainsi que le commande leur cœur. Le musicien n'est plus la réverbération du compositeur, il n'est plus son ombre falote, sa projection obéissante, son dactylographe fidèle; un nouveau marxisme musical appelle les exécutants, en fait des êtres pensant, organisant, pleins d'initiative et de bonne volonté; créateurs perpétuels dont les trouvailles rentrent aussitôt dans le néant, aucune passivité mais de la vie, du cœur, de l'imagination, du sentiment, du rythme, de la pulsation, et aussi le sens de déserter les tonalités rituelles, les lieux communs préparés et de trouver sous un

souffle puissant une agréable aventure à laquelle nul n'avait encore songé.

En 1924 éblouissement; il suffit d'un seul air pour préciser tout ce que je mûrissais, il suffit d'une phrase lyrique de celui que je sus être plus tard Jimmy Dorsey pour affermir mon amour indélébile du jazz fiévreux et spontané. J'avais découvert le hot sans encore lui donner de nom.

Il n'est pas inutile de préciser qu'on appelle hot dans un morceau de jazz, le caractère d'un passage exécuté par un ou plusieurs musiciens qui abandonnent le thème mélodique pour jouer une broderie imaginée qui se développe dans le cadre de l'air et s'incorpore à lui.

Mais je reviens à mon histoire dont je me souviens comme si c'était d'hier : mon ami Marcel Leborne avait acheté un disque " Impérial " à étiquette bleue tendre qui enregistrait un air assez connu à cette époque : " *Southern Roses* ". Oh ! ces douces roses du sud, quelles floraisons mystérieuses et sibyllines ne devaient-elles pas nous révéler !

L'orchestre complètement inconnu en Europe s'appelait le " *California Ramblers* ". D'abord une entrée mélodique assez quelconque avec un chorus général et après un solo épineux de banjo, le saxophoniste pris d'une subite fièvre dérapait et perdu définitivement à toute musique constituée, possédé par une furie demoniaque, rejetant d'un seul coup toutes les interprétations connues, fluide et velouté, s'enfuyait en prise directe dans une acrobatie céleste où la raison n'avait aucune part, dans le seul et véritable surréalisme musical d'avant la lettre.

Nous écoutâmes à plusieurs cet étrange miracle que

nous ne comprenions pas, mais qui nous faisait délirer et jeter des jurons d'aise; nous recommençâmes une dizaine de fois ce disque diabolique et rebelle qui dépassait notre entendement, notre sentiment, notre mémoire. La phrase lyrique terminée, rien ne restait plus que notre ébahissement et notre emballement.

René Stoclet et Moerman étaient là; je m'en souviens, une tiède après-midi de printemps rançonnait l'atmosphère, par la fenêtre ouverte les bruits assourdis de la ville venaient jusqu'à nous, l'énorme pavillon vert de notre phonographe démodé était braqué vers la maison d'en face où un piano crépitait.

Nous passâmes plusieurs heures à chercher; le petit tour de prestidigitation nous avait dérouté mais nous voulions savoir. Plus de cent fois nous fîmes grincer le passage de saxophone et nous essayions de traduire note par note cette merveilleuse exaltation; nous voulions comprendre le phénomène, l'expliquer, le raisonner.

Nous appelâmes Arthur Briggs à la rescousse, lui-même fut d'abord un peu dérouté dans son émerveillement. Et dès ce jour, il ne fut plus pour nous qu'une seule façon d'accepter le jazz; il ne fut plus qu'une seule interprétation possible et notre vieil ami fut vite d'accord et eut tôt fait de convertir les amateurs de l'Abbaye; il ne fut plus pour nous qu'un seul amour, celui qui nous anime encore aujourd'hui mes amis et moi, celui qui eut dans notre vie une importance et une signification auxquelles nous ne nous sommes pas encore soustraits.

Où sont ces lointaines heures de découverte qui firent de nous des apôtres intransigeants et batailleurs. Cet apport irrémédiable de la subconscience et de la



CANDRIX BROTHERS AND THEIR ORCHESTRA



BERNARD ETTE

véritable personnalité nous plaisait. Que de discussions avec les professionnels attardés et les amis réfractaires. Que de démonstrations concluantes avec le pauvre disque que nous épellions comme un nouvel alphabet musical. Briggs enthousiaste prétendait que c'était une formule inconnue jusqu'à ce jour qui reflétait assez exactement la façon dont on jouait le jazz à la Nouvelle-Orléans, si bien que nous appelions cette interprétation "*New-Orleans*" et pendant plusieurs mois nous usions fréquemment de cette épithète, et nous disions même "To play New-Orleans".

Briggs avait immédiatement changé sa formule et essayé d'obtenir des modifications techniques de son orchestre; son saxophone Salnave s'y refusa catégoriquement et il fallut même un certain temps pour que son ténor Mario essayât de jouer "*New-Orleans*".

Ce fut la période glorieuse du vrai jazz; captivés par des intonations inconnues, nous courrions en vain les disques et les orchestres. Nous perquisitionnions chez les marchands pour découvrir quelques mesures de "*New-Orleans*" et nous repartions satisfaits du passage de trombone des Georgians dans "*Doodle dodo*" (Columbia) ou encore du célèbre "*Copenhagen*" des California Ramblers (Columbia).

Un après-midi, passant rue de la Madeleine, la porte ouverte du "*Stasny Office*" de l'Universal Music Store, m'assiégea d'une bouffée de délire, je m'arrêtai et écoutai les cadences du phonographe. J'entrai en coup de vent déclarant au patron qu'il jouait un "California Ramblers" que je voulais acheter, c'était vrai; il s'agissait du "*Nashville Tennessee*" (Salabert) ce merveilleux air de Gershwin aux enchaînements satanés; il y eut aussi le "*Little Old Clock on the mantle*"

(Salabert) avec son fameux passage de trompette de Red Nichols.

Jours bénis où j'entraînais tous les musiciens chez moi pour leur faire entendre les seuls jazz de l'époque; écrasé dans mon fauteuil j'indiquais et soulignais les bons passages, je me déhanchais en mesure conquis par le grand barattage rythmique du premier orchestre que j'aimais. Je m'imaginais ces vagabonds de Californie beaux comme des aventuriers armés de saxophones et mitraillant de leurs airs à la fois cafardeux et entraînants une vieille nostalgie à rimes riches.

Tous mes amis savent que pas un des jours de ma jeunesse ne passa sans le viatique qui avait soudé et cimenté notre affection. Je pense à tout cela que nous aimâmes et qui meubla nos solides appétits, je pense à tous les marchands qui refusaient de me laisser entendre des disques parce que je voulais des hots qu'ils maudissaient, je pense à tous les convertis d'aujourd'hui qui m'ont dit voilà dix ans que le jazz était de la saleté, je pense à tout ce rythme qui me travaille encore ce soir et que je n'ai pas aimé en vain pendant toutes mes années maudites.

CHAPITRE X

Le Jazz Straight et Hot

Ce n'est pas pour rien que nous avons découvert cette nouvelle interprétation; il nous faut maintenant expliquer, raisonner, épiloguer et peut-être conclure.

On distingue dans la forme du jazz les subdivisions straight et hot.

Le jazz " *straight* " en Amérique représente la formule mélodique; à vrai dire straight signifie droit, juste, direct, loyal, honnête, sans détour et cet adjectif a été appliqué à l'interprétation qui ne s'écarte pas du texte proposé par le compositeur et le respecte.

Le jazz " *hot* ", au contraire ainsi que je l'ai expliqué, n'admet le thème mélodique que comme un point de départ qui doit servir au musicien à manifester sa véritable personnalité. Il s'oppose par l'inspiration, la technique, le sentiment au jazz straight. Il est si bien son contraire qu'au début les professionnels lui avaient substitué le mot *dirty* (sale) et je me souviens très bien qu'en 1923 lorsque Frank Guarente et ses Georgians arrivèrent à Bruxelles, je leur fis part de ce qu'à mon sens, la seule solution intéressante qu'un orchestre

pût apporter au problème du jazz était de jouer *hot*
Je revois encore Frank avec une mine de dédain me déclarer que c'était là une tentative mort-née qui était d'autant plus inacceptable qu'elle était l'apanage des noirs et la meilleure preuve, me disait-il, qu'elle n'était ni considérée ni admise " in the States " c'est que les exécutants appelaient cette interprétation " *to play dirty* " c'est-à-dire " jouer salement ".

L'avenir m'a depuis lors donné pleinement raison.

Le jazz " *straight* " interprète donc les morceaux ainsi qu'ils sont conçus et écrits, si bien qu'en cette matière la composition et l'arrangement seuls importent. Les mélodies comprennent un refrain et un couplet comme toutes nos chansons (chorus et verse selon les termes américains) et les instruments de l'orchestre reprennent successivement ces deux éléments avec des solos ou des ensembles qui sont en principe toujours médiocrement exécutés puisqu'ils ne font que reprendre le fil conducteur et n'essaient de valoir que par la sonorité des instruments qui est particulièrement recherchée, la disposition et la distribution de l'instrumentation, les changements de tons et autres moyens qui n'appartiennent pas spécifiquement au jazz et sont même les formules de la composition classique qui lui sont appliquées.

Les instrumentations conçues par les compositeurs sont assez souvent banales et sans élan si bien que pour peu que des musiciens moyens s'en mêlent rien ne peut plus différencier les orchestres et, les musiciens de Paul Witheman ou de pauvres inconnus s'ils respectent l'écriture, ne pourront arriver qu'au même résultat.

C'est la raison pour laquelle les orchestres mélo-

diques en vogue s'attachent des arrangeurs qui ont pour mission d'harmoniser et d'équilibrer les morceaux choisis par le chef de telle sorte que l'exécution de l'ensemble ne reste pas dans la médiocrité de tous les orchestres. Les arrangeurs doivent donc être de véritables techniciens de la musique qui apportent à chaque partition son maximum possible de réalisation.

Je cite au hasard : les mélodies de Paul Whiteman sont arrangées par Roy Bargy ou Ferdie Grofé, celles de Jack Hylton par Vauchant autrefois et actuellement par Bill Ternent, en Amérique on parla beaucoup de Elmer Schoebel, d'Archie Bleyer, en France de Moraweck qui fut un moment avec Bernard Etté le grand chef de jazz allemand de Berlin, en Belgique Packay s'est fait une belle réputation qu'il a d'ailleurs soutenue avec les " *Billy Arnold's* ".

Une des caractéristiques du jazz " *straight* " consiste dans les transitions en escaliers qui sont bien à mon sens un des phénomènes les plus intolérables et les plus indigents que cette musique nous apporte.

Choisissez parmi les disques des orchestres mélodiques et essayez de comparer avec ceux des années précédentes, vous constaterez que rien n'a été modifié et que les gradations avec des gammes accentuées ou des descentes martelées ou des répétitions saccadées sont en 1919 comme en 1930 d'une platitude écœurante.

Il est certain que la formule mélodique est actuellement la seule commerciale et que les producteurs qui savent que toute innovation est vouée à une incompréhension relative flattent les goûts et la déformation du public en répétant des éternelles rengaines.

La formule " *hot* ", au contraire, est la seule intelli-

gente, spontanée, originale, mettant l'exécutant sur le même plan que le compositeur, permettant toute improvisation et par conséquent découverte de circonstance; *le jazz mélodique diffère peu de la musique* classique, le jazz hot seul apporte une véritable modification sur le même plan d'évolution que l'art moderne qu'Epstein a défini jadis " un nouvel état d'intelligence ". Jimmy Dorsey ou Louis Armstrong sont à Puccini ou à Debussy comme Cendrars ou Aragon sont à Victor de Laprade ou à Lamartine, comme Permeke ou Max Ernst sont à Rembrandt ou à Rubens, comme Torrès est à Chaix d'Est Ange.

L'interprétation "*straight*" est naturellement celle qui a le plus de vogue parmi les musiciens parce que c'est la plus facile tandis que le jazz "*hot*" est l'apanage d'une élite très restreinte à qui il réclame un *travail perpétuel guidé par une imagination toujours* en éveil.

Quelle est, depuis dix ans, l'évolution du hot et quels sont les orchestres intéressants qui défendent les deux formules que nous avons examinées ?

Rendons immédiatement à César... et disons que depuis le début du jazz, toute l'école nègre n'a jamais compris cette musique que dans l'atmosphère saccadée et individuelle du hot. Les meilleurs actuellement et les seuls dont on parle ne connaissent même pas le jazz mélodique. Le plus connu dont nous reparlerons d'ailleurs est l'orchestre de Louis Armstrong avec son célèbre pianiste Earl Hines, après lui, il y a Jelly Roll Morton, Duke Ellington, Mac Kinney's Cotton Pickers, alias Chocolate Dandies Fletcher Henderson, Noble Sissle avec mon cher Arthur Briggs qui aurait sûre-

ment une réputation mondiale s'il était resté aux Etats-Unis.

Chacun de ces orchestres comme d'ailleurs tous ceux, que j'ai entendus précédemment, ont adopté un style vigoureux complètement différent de l'interprétation des blancs. Pendant des années, les orchestres nègres ont joué selon une formule instinctive ne respectant pas du tout l'écriture, modifiant la mélodie et apportant à chaque exécution un peu de ce caractère cahoté et outrancier qui permet immédiatement de reconnaître la couleur de l'orchestre. C'est ce style " dirty " qui reste comme une tradition fertile parmi les noirs; les blancs, par réaction au début et pour se différencier, jouèrent mélodiquement, il y avait une frontière infranchissable entre les deux réalisations et même plus tard quand les premiers blancs conquis par le hot s'essayèrent et parvinrent à établir une mode qu'allaient couronner les Jimmy Dorsey, Red Nichols, Miff Mole et d'autres, même à ce moment, il n'y avait aucun parallèle possible entre les deux écoles.

Les nègres avaient une spontanéité débridée qui manquait aux blancs, un sens prodigieux du rythme et un besoin de personnalité qui se traduisaient parfois jusqu'au laisser-aller, la négligence et même l'ignorance absolue de la musique. Je ne crois pas me tromper en disant que les nègres connaissaient peu l'écriture et que beaucoup jouèrent d'oreille, servis par un potentiel fantastique de musicalité.

Ce phénomène se traduisit aussi au début chez les blancs et peut-être peut-on l'expliquer par cette constatation que pour jouer hot il faut savoir improviser, pour savoir improviser il faut abandonner la partition écrite et ne se fier qu'à son imagination. Or la plupart

de ceux qui ne savaient pas jouer de mémoire ou de sentiment et qui devaient avoir le soutien continuel d'un texte ne parvenaient pas à se soustraire à celui-ci.

Les blancs, par contre dès le début, apportèrent dans le hot un sens de l'ordre, de la pondération, de la construction, de la simplicité qui devait pallier aux petits défauts de goût que les nègres avaient perpétués.

On peut dire que l'école américaine blanche s'inspira peu des nègres sauf pour quelques effets de rythme ou de technique; mais dès l'intervention des " *New Orleans Rhythm Kings* " ou des " *California Ramblers* " les noirs firent attention et eurent vite fait de substituer à leurs ensembles cahotés des successions de solos où l'on sentait l'influence de Jimmy Dorsey.

Et, juste retour des choses d'ici-bas, actuellement tous les amateurs de hot sont attentifs et rien de ce que Louis Armstrong, la trompette gratte-ciel nègre, réalise ne les laisse indifférents. On peut même dire que son jeu et sa technique ont considérablement influencé la formule de toutes les trompettes de jazz qui n'avaient pas avant de l'entendre une individualité bien mise au point. Le plus bel exemple de cette subordination peut se prouver, me semble-t-il, lorsqu'on écoute les déchaînements de Philippe Brun de l'orchestre de Jack Hylton qui a complètement calqué son jeu sur celui de Louis.

Je pense que le premier orchestre " hot " composé de visages pâles fut le " *Dixieland* " de célèbre réputation qui joua pendant une bonne période au Palais de Glace de Londres. Vers la même époque l'Amérique enregistrait les disques des " *New Orleans Rhythm*

Kings " qui restent pour moi comme le signe d'un des plus beaux efforts qui ait été réalisé par le jazz. Je reparlerai d'ailleurs de ces premiers orchestres qui jouaient selon leur cœur des airs incompris et qui n'étaient pas encore gagnés à l'esprit du lucre. De cette même période datent les " *Cotton Pickers* " et les " *California Ramblers* " et bientôt à ces premiers pionniers succédèrent d'autres orchestres, les " *Bucktown Five* ", les " *Red Heads* ", les " *Virginians* " et après cette période anonyme, les grandes individualités du début qui s'affirmèrent eurent elles-mêmes leurs propres orchestres. Il faut d'ailleurs signaler que quelques musiciens spécialisés détenaient le monopole du jazz hot. Il y eut d'abord comme saxophonistes et clarinettistes Jimmy Dorsey et Trumbauer et peut-être Boyd Senter qui eut un départ foudroyant mais en resta toujours à sa première formule bourrée de dissonances et de criailleries inutiles; Red Nichols de son côté était la seule trompette connue, je ne pourrais donner avec exactitude ses états de service mais des trois orchestres qui jouaient à peu près en même temps il faut classer hors pair, la trompette des " *New Orleans* " qui était à mon sens cent coudées au-dessus de celles des " *California Ramblers* " et supérieure même à celle des " *Cotton Pickers* "; le grand représentant du trombone était Miff Mole qui joua longtemps avec les " *Cotton Pickers* " sans oublier cependant qu'à cette époque déjà Buck Weaver des " *Georgians* " avait apporté aux Européens quelques choruses " red hot ". Il ne faut pas laisser dans l'ombre Rollini qui fut un des premiers parmi les premiers du jazz.

C'est après ceux-ci que s'affirmèrent Arthur Schutt au piano, Joe Venuti au violon, Ed-Lang à la guitare et Bix Beiderbeck à la trompette.

Actuellement, des étoiles nouvelles sont apparues au firmament du jazz hot, je cite au hasard les noms que nous retrouverons probablement à côté des meilleurs : *Trompette :* Tommy Dorsey, Frank Siegrist, Léo Mac Convile, James Mac Partland, Ahoula, Purvis J., Mannie Klein, Chelsea Quealey, Phil. Napoleon, Fuzzy Farrar. *Trombone :* Teagarden, Tom Dorsey, Wilbur Hall, Billy Rank, Glen Miller, Leo Vauchant en France. *Saxophone :* Don Murray, Fud Livingston, Izzy Friedman, Bobby Davis, Jack Pettis, Bob Chester, Pee Wee Russel, Bennie Goodman, Bud Freeman, Fletcher Hereford, Pete Pumiglio, Irving Rusin. *Piano :* Elmer Schoebel, Rube Bloom, Lennie Hayton, Jack Rusin, Joe O' Sullivan.

Mais il faut maintenant que nous examinions un peu plus attentivement quelques orchestres qui ont dans le monde du jazz une réputation telle qu'il y a lieu de les étudier d'un peu plus près.

CHAPITRE XI

Souvenirs de Jazz

Je retourne invinciblement vers les quelques soirées qui émergent de ma jeunesse morte. Je compte mes saisons par les orchestres et à tel moment important de ma vie qui échappe au réseau illusoire des dates et des chiffres, je peux très bien me dire que c'était au temps où Pollard jouait à l'Alhambra. Quelle est donc cette redoutable nécessité qui me faisait idolâtrer cette musique encore mal définie et dont on sentait malgré tout le lent et incertain devenir ? Quelle est cette association sensorielle qui superpose les airs aux heures que j'ai vécues ? Quel est ce besoin d'extériorisation qui a transformé ma paresse et me fait aligner des impressions qui ne participent plus de mon entendement ni de ma raison ?

Arthur Briggs vous qui êtes mon ami depuis longtemps déjà, j'éprouve une certaine gêne à essayer de ressusciter votre absence; je vous ai connu par un soir fumeux d'hiver dans une taverne bigarrée de province où, pauvre soldat j'avais fait un demi-jour de troisième classe, regardant par la portière se dérouler un

fade paysage intérieur, pour venir vous entendre. Je me souviens de votre main noire sur la mienne et de vos beaux yeux aqueux dont le regard donnait un sens à notre amitié commençante. Enlacés par des serpentins, mitraillés par des boules coloriées en coton, les couples soudés tournoyaient fouettés comme des toupies par les lanières des projecteurs.

Je m'étais retiré dans un coin et j'écoutais le *"Creole Five"* s'abandonner aux rythmes de l'heure. Il y avait Salnave, Malael, Smith le banjo à la lippe frisée et au menton prognathe qui fumait de longs cigares, jouait du banjo et se croyait un grand talent de peintre. Il y avait Briggs debout tanguant et agriffé de ses deux mains à la trompette qui dominait l'orchestre. Un beau calendrier d'airs s'effeuillait dans l'automnal climat de mon admiration : " *Limehouse blues* ", " *Rosy Cheeks* ", " *Sweetheart* ", " *Carolina in the Morning* " et le merveilleux *"Dapper Dance"* que Salnave réenchaînait au refrain en dérapant sur le " *Darktown Strutters ball* " le premier jazz évadé de la mélodie et branché sur le courant continu du rythme.

Faut-il rappeler les jours de l'Abbaye, cernée par un double cordon de voitures qui attendaient la fin du thé, Floribert déguisé en général Kirghize filtrait les entrées pendant que les premiers contretemps traversaient le vestiaire en franchise de port.

Assis sur le piano, coiffé d'un chapeau argenté, comme une leçon naïvement apprise, vous récitiez " *Last night on the backporch* " pendant que les dames du crépuscule dardaient les feux de leurs brillants vers les danseurs. C'était l'heure des élégances que votre musique stimulait avec l'assentiment de Norine ou de

Nelson dont chacun se flattait de porter les parures. C'est vous, Briggs, qui m'avez aidé à mieux aimer tous ces airs envolés : " *Chili Bom Bom* ", " *My lovey come back* ", " *Capitole* ", " *My buddy* ", " *Minding my business* ", " *Who's sorry now* ", " *Ev'ry body loves my baby* " et aussi " *Maybe* " que plus d'un amant abandonné se répéta mélancoliquement avec vous :

Maybe she writes me, maybe se phones me
Maybe she radio
Went away monday, here it is sunday
Just a long week ago.

Puis des jours passèrent sur votre départ, vous étiez à Vienne ou Lily Damita vous embrassa sur la bouche, vous étiez à Budapest où l'île Sainte-Marguerite ensorcelée descendait le Danube, vous étiez à Constantinople où les muezzins épouvantés de vous avoir entendus criaient plus fort dans la nuit, vous étiez à Berlin où une comtesse authentique voulut vendre son écurie de course pour vous suivre de capitale en capitale, vous étiez à Paris où je vins vous surprendre un soir pendant que vous jouiez le " *Japonese Sandman* " selon l'arrangement de Red Nichols et c'est au petit tabac de la place Blanche que nous avons reparlé de tout ce que nous aimions. Aujourd'hui, mon cher Briggs vous jouez avec Noble Sissle et j'ai grande envie de vous réentendre. A bientôt cher ami et n'oubliez pas la vieille formule " *New Orleans* " que nous découvrîmes ensemble.

Vers 1924, Briggs avait un tel succès à l'Abbaye de Bruxelles que les autres dancings chômaient. Volterra en profita pour transformer l'Alhambra et en fit un baroque " Perroquet " avec des couleurs criardes, des

oiseaux et des fleurs. Un bel après-midi le " *Lido-Venice* " éclata devant un public curieux que le nouveau rythme déroutait passablement. Ce fut le premier orchestre *hot* à Bruxelles. Un grand pianiste noir Willy dont je pense avoir retrouvé le nez busqué sur une photo de l'orchestre de Red Nichols, un violoniste exaspéré, Nathan, qui jouait dans le style de Joë Venuti, puis Barney qui hésitait entre le trombone et le saxophone-basse, Davie le banjo qui passa bientôt dans l'orchestre de Billy Arnold et jouait du saxo-soprano, menu et anguleux comme un loir eût sucé une carotte, Smith excellente batterie et un saxophone hors pair qui doit jouer actuellement avec Ray Miller.

Ces musiciens nous apportaient pour la première fois de larges pantalons clairs, des souliers à bouts carrés, des petites moustaches pointues et par-dessus tout cela une bonne santé musicale qui nous émerveilla dès l'abord.

L'orchestre ne jouait que du hot, un lyrisme crispé étreignait chacun et les solos acrobatiques succédaient aux ensembles sinueux, je me souviens même qu'il y avait chez chacun un tel souci de la personnalité qu'après quelque découverte de l'un ou de l'autre ou après le pont inattendu d'un break, l'orchestre riait et tous applaudissaient ou faisaient ce geste bien américain du poing droit dans la main gauche.

Les exécutants du " *Lido-Venice* " improvisaient à un tel point que plusieurs fois nous nous surprîmes à ne pas reconnaître un air que nous jouions nous-mêmes. L'étrange parfum de ces éclosions forcenées me trouble encore après tant d'années : " *Southern Roses* ", " *Yes sir I'm going south* ", " *Some of these*

days ", " *Hart hearted Hanna* " et surtout " *Somebody stole my gal* " que Barney chantait de sa voix nasillarde et crapuleuse, vieil air bien américain qui eut pendant si longtemps un succès incomparable auprès de tous les orchestres.

Somebody stole my gal,
Somebody stole my pal
Somebody came and took her away
The did'nt eaven
Say she was leavin,

et surtout le refrain qui faisait son gros succès auprès des dames galantes : " *Please, dont shimmy while I'm gone* ".

Hélas, cela ne dura pas longtemps, les gigolos passés aux laminoirs et les filles romantiques avaient besoin d'une nourriture plus mélodique pour leurs appétits journaliers et après un mois, le " *Lido-Venice* " fut licencié à prix d'or et partit à Berlin où le même sort l'attendait.

Les " *Georgians* " que j'avais entendus au Claridge à Paris succédèrent à leurs amis Américains. Dans ce nouvel orchestre plus de laisser-aller, plus d'individualité, mais la poigne sévère de Frank Guarente, trompette mélodique par excellence et qui était un grand amateur des effets d'ensemble avec nuances, sonorités, transitions bien appuyées, petits effets de mélancolie en mineur, etc.

Il y avait pourtant dans ce groupe des personnalités de premier plan, tout d'abord notre ami Buck Weaver. qui représentait pour nous à cette époque le " *Hottest trombone in the world* ", Joë le pianiste quadragénaire au nez rouge d'ivrogne et qui cherchait des cross-

word-puzzles pendant que le tango sévissait, deux saxophones éblouissants dont l'un Rudy maigre et ressemblant assez à Harold Loyd maniait toute la gamme des instruments à anche et l'autre Ernie gras et dodu comme Fatty savait lorsqu'il le voulait jouer hot dans la perfection et si nous ajoutons à cet ensemble un excellent drummer qui chantait épatamment et Fred Flick le mystérieux joueur de G. Banjo nous pouvons conclure que les " Georgians " composaient un orchestre de tout premier plan où la direction de Frank faisait trop sentir sa décision de jouer mélodiquement.

Que d'après-midi j'ai passées avec Buck Weaver, Freddy, Moerman, Stoclet et Leborne à deviser, dans un américain approximatif autant que nasal, du jazz et des vieux airs qui avaient envoûté notre jeunesse; c'est eux qui nous firent connaître les "*New Orleans Rhythm Kings*" et les disques éblouissants de " Gennett " qui furent pour beaucoup dans notre formation musicale.

C'est eux qui les premiers jouèrent ces morceaux compliqués de la "*Melrose Collection*" où la composition saccadée avait remplacé la ligne mélodique : "*Sugar Foot Stomp*", "*Hobo's prayer*", etc. Et il faut dire que le public bruxellois fut vite fait à ces interprétations nouvelles et l'on peut même certifier que Bruxelles fut la première capitale européenne où le jazz hot sévit avec intensité et où, à partir de 1926, les jazz mélodiques étaient impitoyablement refusés.

A la même époque Londres ne jurait que par les banalités de Jack Hylton ou du *Savoy Havana Band* tandis que Paris n'avait pas un seul orchestre acceptable. Il faut ajouter que les musiciens belges furent

FRED
ELIZALDE





RED
NICHOLS'
ORCHESTRA



WIENER & DOUCET



FRED ELIZALDE AND HIS HOT MUSIC





SAVOY ORPHEANS

les premiers à jouer hot et que Chas Remue et Compère avaient formé un groupe très homogène avant que Léo Vauchant le meilleur homme de France eût quelque crédit dans son pays.

Remue et Compère avaient débuté tous deux avec Billy Smith qui les faisaient travailler ardument et ils passèrent souvent dans le champ de mon phonographe pour écouter les évolutions des " *California Ramblers* " qu'ils eurent tôt fait de digérer.

Aujourd'hui encore Bruxelles est la capitale du hot, tous les orchestres s'évertuent à improviser et le public se refuse à toute interprétation mélodique.

Nous eûmes cet hiver au " Merry Grill " le jazz Leo Poll qui est un des meilleurs que j'aie entendu; trois personnalités de tout premier plan : Renard, la meilleure trompette française dont je préfère le style à celui de Brun qui n'est pas assez personnel, Charles, excellent saxophone qui maniait à ravir la clarinette et en jouait avec ce style sobre et ordonné de Pee-Wee Russel, Ferrari formidable trombone avec un jeu très personnel à la manière de Billy Rank ou de Miff Mole mais liant plus ses phrases que ce dernier.

Au début, l'orchestre habitué à l'atmosphère mélodique des dancings français cherchait le juste milieu entre la mélodie et le hot. Le chef lui-même me déclara que commercialement le hot n'était pas possible. Il ne connaissait pas Bruxelles et eût vite modifié sa formule si bien qu'après quelques jours, l'orchestre jouait avec la véritable pulsation rythmique et l'interprétation saccadée des vrais jazz.

Après l'une des soirées de Jack Hylton à Bruxelles quelques-uns des hommes du grand " leading man "

vinrent au Merry et aux petites heures, après quelques whiskys se délièrent et se mêlèrent à l'orchestre de Leo Poll; il y avait Brun et Crossman considéré comme le meilleur saxo d'Angleterre; il faut naturellement faire la part des choses et de l'habitude de musiciens de jouer ensemble, mais cela même étant observé, je dois dire que je préférais de loin le style de Renard et de Charles qui me paraissait beaucoup plus naturel et pour tout dire moins " cornfed ".

Renard qui avait failli entrer dans la compagnie de Jack Hylton, émigra avec Ferrarri dans l'orchestre de Don Parker que j'ai entendu l'autre jour au Lido. Ces deux musiciens si brillants me déçurent profondément, ils avaient dû redescendre au niveau banal et plat de l'orchestre et je sentais très bien que Don Parker qui semble comprendre le jazz comme je comprends l'hébreu faisait auprès de pareilles individualités l'office d'éteignoir.

Tant que le jazz aura des chefs peu experts, tant que le jazz se casernera dans un jeu mélodique ou il ne peut rivaliser avec la musique classique, tant que les musiciens sacrifieront au goût du public qu'ils se refusent d'éduquer, il n'y aura pas d'autre issue qu'une mort prochaine de cette musique appelée à d'autres fins que celle de faire tourner des gens sur place.

CHAPITRE XII

Les Classiques du Hot

New Orleans Rhythm Kings

J'en connais peu de choses, et jamais les revues spécialisées comme le " Melody Maker ", " Rhythm " ou le " Métronome " n'en ont parlé pour autant que je le sache. Une espèce de légende nimbe cet orchestre formidable qui joua, je pense, à Chicago. Quelques noms me sont restés : le pianiste Elmer Schoebel qui déjà à cette époque mettait au point les partitions de l'orchestre et devint le célèbre arrangeur à la réputation solide. Dieu sait pourtant si j'en parlai souvent avec Buck Weaver qui m'avait même promis une photo des Rhythm Kings quand il serait rentré à Cincinnati (Ohio). J'ai attendu en vain comme Sœur Anne; il ne me reste alors qu'un écho de conversations à bâtons rompus : la trompette Mares n'avait que dix-sept ans et le clarinettiste Léon Rappolo s'était tellement soumis à l'ivresse du grand lyrisme qu'il en devint fou.

Je conserve encore un seul disque " Gennett " usé et nasillard avec deux sommets du jazz hot : " *Shim-*

meshawable " et " *Dada Strain* ". La trompette était de toute première force et déjà à cette époque (ce devait être en 1922) aucune erreur d'interprétation, un style chaud, cadencé selon une dentelle mouvante qui laisse pressentir les meilleurs jours de Red Nichols; le trombone, extraordinaire surtout dans son solo de " *Dada Strain* ", avait une façon bien spéciale de lier les notes et de transformer la mélodie; on se rend compte, comparativement que Miff, parti du même point et de la même formule, n'a fait que développer et réaliser à la perfection le jeu de son prédécesseur. Ceci est dit sans vouloir enlever quoi que ce soit à la gloire de Miff Mole qui a apporté dans le jazz une qualité et un volume d'interprétation inégalés. Les " New Orléans Rhythm Kings " dans leur compréhension de l'interprétation avaient remplacé le saxophone par la clarinette, du moins dans les solos; il est inutile de répéter que si la légende dont j'ai parlé tantôt est fausse, elle me paraît tout au moins possible car l'exécutant qui jouait la clarinette dans le groupe fut vraiment un découvreur plein de rythme, de sinuosités neuves et de trouvailles ébahissantes; quand à Elmer Schoebel, c'était un excellent pianiste très érudit qui fut un des premiers à comprendre que son intervention devait être toute d'accompagnement et de soutien.

Il me reste maintenant à parler du style général de l'orchestre; cela est bien malaisé après les quelques disques que j'en ai entendus voici plus de cinq années déjà : " *Tiger Rag* ", " *Angry* ", " *Mobile Blues* " mais pour autant que mes observations soient justes, il me semble que le groupe jouait des ensembles très hot sur un mode polyphonique qu'aucun orchestre n'a repris, depuis lors, et qui doit pourtant laisser de gran-

des possibilités de réalisation dans l'évolution du jazz. Cette formule n'est pas à mon sens une expérience morte, elle tient encore la comparaison avec les meilleurs disques d'aujourd'hui; les accompagnements sont équilibrés avec précision et il y a notamment un contrechant de trombone dans "*Shimmeshawable*" qui est d'une sauvage beauté que je n'ai plus retrouvée depuis lors. Le meilleur signe de cette plénitude du rythme qui garde toute sa verdeur malgré les années est cette expérience que j'ai souvent renouvelée : lorsque l'un ou l'autre visiteur féru de jazz vient chez moi écouter des disques, sans en rien dire, après un Trumbauer ou un Red Nichols, je fais tourner "*Dada Strain*". Toujours à ce jour, les "*New Orleans Rhythm Kings*" ont tenu la comparaison et les spécialistes érudits m'ont tous déclaré, et c'est mon opinion, qu'un orchestre pareil pourrait ressusciter aujourd'hui avec son jeu d'il y a huit ans, qu'il serait encore un des as du moment.

California Ramblers

J'ai expliqué déjà l'influence de cet orchestre sur notre génération. Il eut son heure de gloire aux Etats-Unis et grâce à une formule qui n'était pas outrancière et ne relevait pas du hot intégral comme celle des " New Orleans Rhythm Kings " il ne connut qu'une courbe ascendante de popularité. Le groupe des " California Ramblers " vécut pendant plusieurs années et eut un succès sans précédent au point qu'il put bientôt affermer une espèce d'auberge-dancing dans les envi-

rons de New-York où la bonne société fréquentait pendant la saison pour entendre les jazz interprétés par le meilleur orchestre du moment.

Il est certain que différents musiciens se succédèrent dans l'orchestre et qu'on ne peut pas dire que l'un ou l'autre des exécutants y soit resté à continuer. Le " Melody-Maker " cite les musiciens suivants qui appartinrent aux Ramblers : *Red Nichols, Bill Moore, Roy Johnstone, Chelsea Quealey,* trompettes; *Jimmy Dorsey, Arnold Brilhart, Bobby Davis, Pete Pumiglio, Fred Cusick, Fred Livingstone,* saxophones; *Tom Dorsey,* trombone; *Adrian Rollini, Spencer Clark,* saxophones basses; *Tommy Felline,* banjo; *Irving Brodsky, Jack Rusin,* piano; *Stan King, Herbert Weil,* batteries.

Quel était le leader des California Ramblers ? Qui dirigeait et donnait les idées ? Je ne sais. En tout cas l'orchestre procédait selon une formule presque toujours la même qui était, au début du moins, une transaction entre le straight et le hot. Chaque morceau interprété commençait sur un ensemble mélodique où la sonorité des instruments, l'expression et la tonalité étaient surtout à la base du jeu et puis brusquement par contraste un solo hot qui crépitait et auquel répondait un autre instrument, puis la réalisation finissait sur un ensemble.

Trois groupes d'instruments jouaient hot dans l'orchestre ou du moins avaient mission de se faire valoir, les saxophones, la clarinette et la trompette. Je pense d'ailleurs que c'était déjà la confirmation de la supériorité naissante d'Adrian Rollini, Jimmy Dorsey et de Red Nichols. Le trombone se bornait surtout à un rôle d'accompagnement et le banjoïste, dans les disques que

j'ai entendus du moins, jouait des quatre cordes sans que sa technique ait rien d'extraordinaire. A côté de Jimmy Dorsey, il y avait un saxophone basse de toute première valeur, le meilleur du monde, même encore à cette heure, Adrian Rollini, dont l'apport voici dix ans était déjà tellement pur, tellement dépouillé qu'il n'a pas dû se modifier presque, alors que le jeu de tous les autres instruments a évolué et est passé par divers stades dont on peut établir nettement la différenciation.

Jimmy Dorsey de son côté avait atteint immédiatement à un style hot de la plus belle envergure et qui me paraissait beaucoup plus rempli que celui de la trompette. Je n'ose pas mettre de nom sur ce dernier instrument, mais dans les disques que j'ai entendus : " *Southern Roses* ", " *Little old Clock* ", " *Nashville Tennessee* ", " *Red hot Henry Brown* ", " *Nobody knows what a red head mamma can do* " et quelques autres, il m'a toujours semblé que le jeu de la trompette n'avait pas encore acquis cette virtuosité et ce sens du jazz qui se formulera par la suite et que la trompette des " New Orleans " avait déjà pressentis.

La gloire des California Ramblers s'extériorisa surtout en disques pour les Européens. Plusieurs marques usèrent de leurs interprétations, mais il est probable qu'une seule avait le monopole du nom car pour plusieurs autres, on retrouvait des morceaux indubitablement joués par eux sous des noms d'emprunt, notamment : *Red's and Miff's Stompers* (His Masters Voice), *The Charleston Chasers* (Columbia), *Red Nichols and his five pennies* (Brunswick), *The Arkansas Travellers* (Parlophone), *The Red Heads* (Pathé et Salabert).

Cotton Pickers

Je dois maintenant parler d'un orchestre qui eut son heure de célébrité et que les amateurs avertis considéraient comme un des meilleurs réalisateurs de l'époque. C'est vers 1923 ou 1924 que j'entendis, en disques Brunswick, les premiers airs des Cotton Pickers. Quelle illumination ! Je croyais du fond de mon ignorance qu'il s'agissait d'un modeste orchestre campagnard composé de " moissonneurs de coton " et avec un peu de bonne volonté je retrouvais dans leur cri de délivrance l'odeur de la verdure, de la terre et de la souffrance. J'écoutais les hoquettements de la trompette qui rôdaient aux confins du sublime et les breaks jaillissaient dans une éclosion hâtive de flore tropicale.

Cet orchestre est maintenant sombré dans un oubli injuste. On reparle encore d'orchestres secondaires et effacés mais il semble qu'une espèce de conspiration pèse sur le " *New Orleans* " et sur les " *Cotton Pickers* ". Ils furent pourtant de grands novateurs qui prennent pour la génération actuelle figures de classiques.

J'en suis d'ailleurs à me demander quelle est la raison exacte de cette ingratitude ? L'un des hommes les plus avertis, critique au Melody Maker, parlait l'autre jour de l'évolution du jazz où il observait trois noms qui avaient eu une importance et une influence sur leur époque et la musique qui allait suivre : " *Original Dixieland* ", " *Hickman* " et " *Paul Witheman* ". Il semblait oublier la noble fécondité de ces grands classiques qui furent à la fois des créateurs et des réalisateurs.

Peut-être est-ce aussi qu'à cette période assez lointaine, rares étaient ceux qui aimaient et connaissaient la musique " hot " qu'il fallait exporter d'Amérique au plus grand dam des douanes et des marchands ? Peut-être est-ce que Red Nichols et son groupe interchangeable, ayant bénéficié d'un succès sans précédent pendant ces dernières années, leur influence fut si décisive que tous les amateurs de hot depuis 1928 ne respiraient plus que par lui et remontaient ainsi tout naturellement aux orchestres auxquels Red ou ses amis avaient participés.

Certains m'ont dit qu'au début les " *Cotton Pickers* " formaient un groupe mixte c'est-à-dire composé de nègres et de blancs. Je ne sais si cela est juste et je ne pourrais même pas donner la composition exacte de l'orchestre, qui était en tout cas dirigé par *Phil Napoléon*, trompette de célèbre réputation. Il avait auparavant été le chef des " *Memphis Five* " ou Signorelli avait acquis un nom très prisé au piano. Aussi retrouverons-nous les deux amis dans le nouveau jazz-band avec des musiciens dont certains sont devenus célèbres comme Miff Mole et dont d'autres sont disparus de la scène musicale : " Chuc " Muller (saxophone), Mack Hugh, Lottman, Smith.

Dès le début les " *Cotton Pickers* " eurent le souci de déserter les banalités mélodiques et même de rechercher les airs qui échappaient à l'emprise de la ritournelle; c'est la raison pour laquelle ils s'attelèrent à une tâche rationnelle d'extériorisation et composèrent même des morceaux merveilleusement adaptés à leurs possibilités et à leur sensibilité. Faut-il rappeler " *Just Hot* " et " *Shufflin Mouse* " (Brunswick B 2507) où ils s'avérèrent d'une troublante personnalité sur-

tout dans le premier air qu'ils avaient dépouillé jusqu'à plus ne lui laisser que du rythme en introduisant un mouvement de cadence complètement neuf qui fut repris et pillé par tous les orchestres et notamment par les Georgians qui avaient incorporé le fameux motif " mi sol mi sol mi sol sol mi " dans " *Copenhagen* " et " *Sweet Sixteen* ". Dans ce disque déjà, l'orchestre a atteint une perfection à laquelle on ne peut rien reprocher; pas de fioritures, pas de criailleries, pas de parasites, une ligne pure et émouvante où nous ne retrouvons plus les quelques erreurs de goût (wa-wá, rythme cornfed, etc.) qu'il y avait encore dans les œuvres précédentes comme " *Rampart street Blues* ", " *Great White Way Blues* " (Brunswick 2380 B) et " *He may be your man* " ou " *You tell her, I stutter* " et " *Way Down yonder in New Orleans* " (Brunswick 2404 B). Il est intéressant d'étudier l'évolution du rythme à travers ces airs, la trompette devient de plus en plus sobre, la clarinette a un style que nous retrouverons plus tard chez Pee-Wee Russel, si bien que lorsque l'orchestre donne " *Blue Rose* " il réalise un des beaux sommets de la musique de jazz avec un entrain et une sûreté qu'il ne retrouvera peut-être plus dans un disque par ailleurs excellent : " *Fallin Down* " et " *What Did I tell ya* " (Brunswick 3001 B). On sent déjà en ce moment la profonde modification qui est survenue dans le jazz avec l'apport considérable de Red Nichols et des Red Heads. Ce furent d'ailleurs les deux derniers airs que Brunswick nous donna. Puis les " *Cotton Pickers* " se séparèrent avec la satisfaction d'une grande œuvre accomplie à laquelle je tenais à rendre un chaleureux hommage.

Fred Elizalde et quelques autres

Fred Elizalde est un millionnaire espagnol, pianiste et voyageur qui, troublé par le démon du jazz, rêva de former un orchestre " hot ". Ce rêve lui vint après un long voyage aux Etats-Unis où il entendit tout ce que le jazz avait formulé de bon et arrivé à Londres il tenta de réaliser une grande chose. Il fit dans ce sens des efforts considérables qui ne furent pas toujours appréciés à leur juste valeur. Il dut lutter contre l'incompréhension des masses, la jalousie des orchestres anglais qui étaient jusqu'en 1927 tombés dans la plus lamentable platitude. Il dut pour arriver à un " standing " qu'il désirait, faire venir à prix d'or Rollini, Chelsea Quealey et d'autres as américains qui firent de son orchestre le meilleur d'Europe; mais le talent n'est jamais récompensé; depuis longtemps une cabale était ourdie contre celui qui risquait d'éclipser le nationalisme musical britannique et un beau jour, en 1929, au cours d'un concert en Ecosse, quelques émissaires stipendiés ameutèrent la foule qui hua copieusement quelques airs. Fred Elizade dégoûté et écœuré à juste titre quitta la scène et sans continuer le concert commencé licencia son orchestre.

Il était parvenu à former une combinaison merveilleuse qui pouvait concurrencer n'importe quel orchestre américain. Fred Elizalde n'avait naturellement pu trouver en Angleterre aucun musicien vraiment hot si bien que les piliers de son équipe étaient composés d'éléments américains : *Adrian Rollini* (saxophone basse) *Bobby Davis* (saxophone alto), *Chelsea Quealey* (trompette), *Jack Rusin* (piano), auxquels vinrent s'adjoin-

dre pour peu de temps le frère de Rollini et *Coughlan*. Fred s'était en outre adjoint : George Hurley, Ben Frankel, Len Lee (violons), Harry Hayes, Rex Owen (sax.), Norman Payne, " Nobby " Knight (trompettes), Len Fillis (banjo), " Tiny " Stock (saxophone et contre-basse), Ronnie Gubertini (batterie).

Je me souviens encore de cet été 1928 où Fred vint passer quelques jours à Ostende. Une formule complètement nouvelle: de la douceur, de la cadence, du rythme, prépondérance marquée des cordes et derrière les belles interprétations de l'orchestre, la toile de fond solide et nécessaire que tissait le génial Rollini, abandonnant parfois son saxophone pour faire des équilibres au " Goofus " ou à la " Fountain Pen "; on sentait d'ailleurs que tout l'orchestre avait largement été influencé par la solide science jointe à la sensibilité de celui dont nous avons déjà parlé à propos des " California Ramblers ".

Elizalde joua à deux reprises à l'hôtel Savoy où il eut un succès sans précédent. Il avait succédé aux " *Savoy Orpheans* " et au " *Savoy Havana Band* " qui avaient perpétué pendant trop longtemps pour la musique de jazz anglaise des ritournelles mélodiques. Il faut réentendre les airs fameux dont quelques-uns furent enregistrés par Brunswick : " *Somebody stole my gal* ", " *Darktown strutters ball* ", " *My pet* " pour comprendre avec un peu de recul la tâche formidable que Fred Elizalde a réalisée avec cinq ans d'avance sur tous les autres orchestres européens.

J'aurais dû à propos des classiques du jazz parler de beaucoup d'orchestres qui eurent une véritable personnalité et que l'histoire de la musique syncopée

ne peut oublier. Le premier qui fut célèbre est sans conteste l' " *Original Dixieland Jazz band* " composé de quelques musiciens qui avaient transporté le jeu sur un plan très spécial où l'exaspération et le rythme pur avaient partie liée. Il ne m'est pas possible de parler de ce jazz-band que je connais peu mais qui a eu une importance prépondérante au point que son style a été repris par certains orchestres américains. Il est actuellement impossible d'encore trouver des disques de l' " Original Dixie Land " mais ceux que cela intéresse peuvent se reporter avec assez de bon sens aux disques " Parlophone " de Bix Beiderbek qui, grand amateur des airs joués jadis par ce vieil orchestre, a repris la formule pour son compte et l'a modifié selon sa conception. " *Since my best girl turned away* " (Parlophone), " *At the jazz band Ball* " (Parlophone) donneront aux amateurs une idée approximative du " hot " magistral qui était exécuté voici huit ans déjà. Red Nichols lui-même, séduit par cette voix du passé, reprit l'air type joué et composé par l'orchestre. Il l'a exécuté lui-même avec une maestria débordante dans l' " *Original Dixie Land* " (Brunswick). Faut-il vous dire que c'est là, à mon sens, une formule abrupte et sauvage du jazz où l'évolution rythmique nous ramènera tôt ou tard.

Nous avons déjà remarqué que dès 1922, il y avait aux Etats-Unis quelques individualités qui marquèrent de leur empreinte musicale les orchestres où elles passèrent. Il n'y eut cependant pas un seul orchestre qui perdura pendant plusieurs années avec les mêmes éléments, si bien qu'à côté des grands jazz-bands dont nous venons de parler il y eut d'autres groupements

moins célèbres mais d'un intérêt incontestable selon les exécutants qui y jouaient.

Il y eut le " *Memphis five* " qui fut très côté des connaisseurs; il y eut " *The Original Wolverines* " qui formaient un groupe que tous les musiciens de New-York admiraient vers 1924. Il comprenait Bix Beiderbecke ou Jim Mac Partland (trompette), Victor Moor (batterie), Herbert Herndon (saxophone) et trois autres exécutants jouant dans un style étincelant qui faisait fureur parmi les professionnels. " *Melody Maker* " raconte que Red Nichols, Jimmy Dorsey et les California Ramblers aimaient venir au " Cinderella ", 47e Rue à Broadway pour entendre les évolutions extraordinaires de l'orchestre. Celui-ci enregistra longtemps pour " Brunswick ". Ils avaient repris notamment " *Shim-me-Sha-Wable* " créé par les " *New Orleans Rhythm Kings* " et qu'interpréta à son tour Red Nichols. Les " *Original Wolverines* " avaient d'ailleurs composé plusieurs airs et c'est leur morceau de résistance qui fut interprété par les " *Bucktown Five* " sous le titre de " *Wolverine Blues* " en Gennet. Ce petit orchestre de cinq musiciens, peu connu est cependant à retenir et je me souviens d'une interprétation de " *That's no bargain* " qui nous faisait trépigner d'aise vers 1926.

" *Roger Wolfe Kahn's Band* " récolta pendant de longs mois des lauriers innombrables. L'orchestre avait été fondé par Roger Wolfe Kahn, fils d'un milliardaire américain qui devint professionnel par amour du jazz mais abandonna bientôt celui-ci pour l'aviation. Il avait recruté des éléments de toute première valeur et avait notamment enlevé Tommy Gott la trompette de Paul

Whiteman qu'il avait adjoint à Léo Mac Conville. Le team des saxophones comprenait : Alfred Evans, Arnold Brilhart, Harold Shirr; Joë Venuti et Miff Mole avaient même été engagés avec Stanley King l'ancienne batterie des California Ramblers. Lorsque nous aurons ajouté qu'Arthur Schutt était au piano, on se sera rendu compte de quelle phalange brillante disposait le chef.

Vers la même époque, " *Jean Goldkette* " eut un jazz de tout premier ordre où nous découvrons des noms célèbres comme ceux de Bix Beiderbeck, Red Nichols, Jimmy Dorsey, Tom Dorsey, Ray Ludwig et Steve Brown. Cet orchestre qui jouit d'une grande popularité en Amérique fut peu connu en Europe; il enregistrait pour " Victor " et un seul disque passa à " His Masters Voice ".

Après ces deux orchestres, nous retrouvons la phalange dirigée par " *Don Voorhees* " et qui comprend les meilleurs éléments que nous venons de citer avec un saxophone immigré des "*Red Heads*" Fred Morrow. Si je ne me trompe ce musicien avait fait partie du " *Lido Venice* " et était passé en 1925 par le Club Daunou de Paris et par le Perroquet de Bruxelles.

C'était d'ailleurs la période où la personnalité de Red Nichols s'affirmait de plus en plus; il avait lui-même organisé l'orchestre " *The Redheads* " avec Miff Mole, Fud Livingstone, Rube Bloom (piano), Eddie Lang (guitare), Bennie Pollock (batterie), puis avait lui-même été remplacé par Schirring. Son style s'était modifié complètement, il venait d'introduire une espèce de triollet dans son jeu et nous eûmes ainsi par " Pathé " ou " Salabert " quelques airs tout à fait réus-

sis : " *Alabama Stomp* ", " *Brown Sugar* ", " *Heebie Jeebie* ", " *Bugle Call Rag* ", " *Dynamite* ", " *Fallen Arches* ".

Faut-il rappeler les " *Mound City Blue Blowers* " avec Red Mac Kenzie, Ed. Lang et Eddie Condon dont les disques furent remarqués et qui jouèrent plusieurs semaines au Piccadily Hôtel à Londres où ils n'eurent d'ailleurs qu'un succès très relatif en raison de leur style avancé. Beaucoup d'autres orchestres " hot " furent encore formés pour être bientôt dissous : Le "*Tampa Blue* ", " *Ray Miller*'s *Band* " avec Miff Mole et Jimmy Dorsey, les " *Goofus Five* " qui continuèrent les "*California Ramblers*"; " *Bennie Pollock's Band* " dont le chef était considéré comme la meilleure batterie américaine; " *Charley Straight's orchestra* " qui donna un merveilleux disque en Brunswick : " *Hobo's prayer* " et "*Deep Henderson*".. Il y eut encore les "*Goofus Washboards* " popularisés par Parlophone et dont la composition comprenait : Rollini, Pete Pumiglio, Chelsea Quealey, Thomas Feline (banjo), Herbert Weil (batterie), Al Filburn (trombone), Jack Rusin (piano).

Voilà un bref palmarès des classiques du hot; on aura remarqué que ce sont toujours les mêmes noms qui reviennent; cela n'est pas étonnant, c'est le musicien qui fait l'orchestre et pas l'orchestre qui fait le musicien. D'ailleurs, cette floraison s'est continuée jusqu'à présent au point que c'est des mêmes personnalités qu'il faut parler aujourd'hui même, et que, depuis quelques années il y a lieu de remarquer que peu de jeunes éléments ont apporté quelque chose en matière de jazz " hot ".



CHARLIE MARGULIS



PAUL SPECHT & HIS ORCHESTRA



PHIL NAPOLEON



FRANKIE TRUMBAUER





PAUL WHITEMAN
& HIS ORCHESTRA

CHAPITRE XIII

Les Jazz célèbres

Paul Whiteman

C'est le roi du jazz; à tout seigneur tout honneur. Nous ne professons pas à son égard une admiration irrétrescible, d'autant plus que le côté commercial de la musique syncopée nous touche secondairement. Il faut cependant reconnaître qu'il est un énorme organisateur, un réalisateur de tout premier ordre détenant actuellement une réputation universelle contre laquelle tous les génies musicaux du monde ne pourraient rien.

Il est né à San Francisco et débuta plus que modestement comme violoniste dans des orchestres de troisième zone. Le premier engagement qui lui permit un peu de mise en valeur, l'appelle à l'hôtel Fairmount à San Francisco. Puis sa personnalité s'affirma de jour en jour et nous le retrouvons au Palais Royal où il gagne la célébrité avant sa tournée en Europe vers 1921.

Arrivé au sommet de la gloire, Paul Whiteman organisa des concerts dans presque toutes les villes améri-

caines, donna des auditions de T. S. F., joua pour des films-parlant si bien que la danse perdit pendant longtemps cet animateur sauf par le truchement du phonographe.

Il toucha des salaires royaux qui lui permirent d'engager n'importe quel musicien, notamment tous les mardis, il donnait voici un an, un concert d'une heure à la radio qui lui était payé 280.000 francs par la firme Old Gold pour la publicité de laquelle il jouait. Il fut d'abord enregistré par Victor (His Masters Voice en Europe) puis par Columbia dont il est la grande vedette.

Son engagement le plus important date de fin 1928; il devait avec son orchestre être le clou du fameux film " The King of the jazz " visionné en France sous le titre de " Féérie du Jazz ". Il séjourna très longtemps à Los Angelès avec tous ses hommes et pour affirmer la personnalité et la puissance du chef d'orchestre, le réalisateur du film ne trouva rien de mieux que de le faire apparaître avec un sac d'où il tirait tous ses musiciens qu'il inspirait d'un souffle créateur. L'orchestration de la musique était de Ferdie Grofé et il faut bien avouer que tout compte fait, ce fut une désillusion. Paul Whiteman avait l'occasion unique de donner dans ce grand film, qui coûta des sommes astronomiques, des réalisations d'œuvres conçues dans un style complètement moderne. Sa réputation pouvait se payer pareille audace et c'eut été un moyen de propagande merveilleux pour le bon jazz. Il a préféré se soumettre au goût banal du public ou du metteur en scène.

Paul Whiteman fut vraiment le premier à trouver un compromis entre le vrai jazz et les aspirations de la foule anonyme qui ne digérait pas aisément certaines

nouveautés de la musique syncopée. Paul comprit qu'il fallait être banalement neuf et faire du jazz une espèce de brouet spartiate sans trop d'épice.

Il réussit d'ailleurs de façon inespérée et pendant que les "*California Ramblers*" ou les "*Cotton Pickers*" luttaient avec courage contre l'indifférence du public et le mépris de la plupart pour la musique trop avancée, le gros Paul heureux de sa formule commerciale donnait des jazz en série où, il cherchait le caractère mélodique de l'œuvre, la tonalité, la sonorité, les effets de timbre déjà rabâchés et qui flattaient l'indigence culturelle d'un public nombreux. Rappelez-vous ses anciens airs de 1920 à 1927 : "*Mister Gallagher and Mister Shean*" (1921), *Doo Wacka doo, Paradise Alley* (1922), *I love you* (1924), *Somebody loves me* (1925), aucune originalité, aucun véritable sens du jazz, une mélodie jouée parfaitement sans trouvaille, sans relief mais avec les multiples transitions en escaliers qui sont caractéristiques chez Paul Whiteman.

La conception de Whiteman a fait fortune; vers 1924, avec quelques orchestres mélodiques, il détenait tout le marché phonographique européen et la formule "hot" semblait définitivement périmée. Erreur; les meilleurs apôtres furent les musiciens "straight" qui jouaient mélodiquement par intérêt alors qu'au plus profond d'eux-mêmes, ils professaient une grande admiration pour les musiciens de la nouvelle école si bien que, peu à peu, la conception "hot" s'affirma définitivement et le succès de Paul Whiteman parut près d'être ébranlé. Ce fut le moment où il modifia sensiblement son orchestre en y ajoutant les plus grands as de la musique selon la dernière conception

américaine. Il est intéressant de voir à ce point de vue l'évolution de l'ensemble.

En 1926, voici quelle était la composition du jazz de Paul Whiteman pendant sa tournée en Europe. Henri Busse (second chef), Ferdie Grofé (arrangeur), Kurt Dieterle, James Mac Killop, Irving Achtel, Paul Daven, Charles Gaylord (violons), Mario Perry (violon, accordéon), John Bowman, Jules Mindel (viola), Frank Cavallo- William Schuman (cello), Walter Bell (contrebasse, basson), John Sperzel (tuba), Harry Perrella (piano), Raymond Turner (piano), Michel Pingitore (banjo), Skin Young (guitare), Wilbur Hall, Roy Maxon, Boyce Cullen (trombone), Henry Busse, Frank Siegrist, Theo Bartell (trompette), Chester Hazlett (*clarinette*), *Harold Mac Lean (saxophone)*, Strichfadden, Lyle Sharpe (saxophone), G. Marsh (batterie).

Il y a naturellement parmi ces musiciens quelques éléments spécialement engagés pour le concert mais il est édifiant de comparer cette formation de 27 membres avec celle de 1929 qui en comprend 26. Chester Gaylord (chanteur); Skin Young (chanteur); Roy Bargy, Len Hayton (piano); Ed. Pinder, Margulis, Bix Beiderbeke, Harrie Goldfield (trompettes); Milford Leibrook, Rube Crozier, Charles Strickfadden, Frank Trumbauer, Izzy Friedman, Bill Rank, Mike Traffacante, Red Maier, Chester Hazlett (saxophones et clarinettes); Jack Fulton, Wilbur Hall, Boyce Cullen (trombones); Kurt Deiterle, Mischa Russel, Mat Malneck (violons); Mike Pingatore (banjo); George Marsh (batterie).

Il y avait lieu d'ajouter à ce groupe les trois " Rhythm Boys " qui chantaient exclusivement pour

Paul Whiteman, Al Rinker, Harry Barris, " Bing " Crosby qui avaient repris et amélioré la formule des Revellers avec un succès qui n'a fait qu'augmenter.

Depuis 1929 de nombreux départs ont modifié l'orchestre et on retrouve au pupitre des noms comme Fud Livingston, Herb Winfield, Nat Natalie, Fritz Hummel, Bernard Daly, Herman Vian, Joe Venuti, Ed. Lang, Fritz Hummel dont certains sont déjà remplacés.

Depuis le " King of the jazz " Paul Whiteman a beaucoup voyagé; il a donné des concerts à Saratoga, à Cincinnati et dans beaucoup d'autres villes; puis à son retour à New-York, il a acheté la célèbre auberge " California Inn " où les " California Ramblers " conquirent leur renommée. Il a débaptisé la maison qui, devenue " Hollywood Inn ", fait actuellement fureur dans la banlieue de New-York. C'est la première fois depuis plusieurs années que l'orchestre joue pour la danse et selon les dernières nouvelles cet apport d'atmosphère l'a beaucoup amélioré.

La formation dernière de l'orchestre montre de façon définitive que Whiteman lui-même a senti le besoin de changer et de remplacer les éléments mélodiques par les musiciens les plus " hot " parmi lesquels il est inutile de citer, Trumbauer, Beiderbeke, Joe Venuti, Ed. Lang. Mais hélas trop souvent ces merveilleux créateurs sont annihilés par la direction omnipotente de Paul et c'est ce qui explique qu'avec un orchestre de premier ordre, les morceaux sont trop souvent neutres et sans relief parce que par intérêt Whiteman sacrifie au public.

Pourtant l'ensemble et chacune des personnalités est capable des plus éblouissantes réalisations. Voici d'ail-

leurs quelques phrases de Ray Ventura extraites de la "Revue du jazz" et qui montrent que parfois " le roi du jazz " peut atteindre à son maximum de rendement ne fut-ce qu'à une répétition à laquelle celui qui a écrit ces lignes assista :

" Tout à coup, ô joie, dans un pot pourri d'airs déjà " anciens, un chorus de Bix Beiderbeke (dans " *Sleepy* " *time Gal* ") et quel chorus ? voilà un passage étour- " dissant au trombone par Bill Rank, puis Trumbauer " nous fait entendre quelques mesures d'une sonorité " et d'une douceur sans égales. Izzy Friedman à la " clarinette nous étonne..., il s'avère l'égal des meil- " leurs.

" Mais nous sommes loin d'être au bout de notre " enchantement...

" Voici qu'un chanteur dont je ne me rappelle plus " le nom (ce doit être Wilbur Hall) pose son trombone " et nous charme d'une voix de ténor léger si jolie...

" A la fin de ce pot-pourri, une ou deux minutes " de repos, puis on attaque un " French Medley ". " Nous aurions pu mieux tomber. Evidemment, la " Madelon jette la pagaïe dans cette bande de grands " enfants que sont en général les Américains. Un cha- " hut commence que personne n'essaie d'arrêter... " Tout à coup, un calme extraordinaire. Paul lui- " même, bien que souffrant, venait d'arriver... Paul " prend alors la direction et donne le départ avec une " énergie que l'on ne soupçonnerait guère chez lui à " première vue...

" Charlie Margulis nous fait entendre une sonorité " à la trompette et ce n'est pas tout... quelle tech- " nique... quelle facilité dans l'aigu... contre-ré, contre-

" mi ? Puis les quatre trombones jouent en harmonie
" tandis que Matt Malneck nous donne au violon un
" petit chorus qui... que... enfin, vous m'avez compris.
" Puis l'autre pianiste Lennie Hayton, au celesta nous
" apprend qui jouait ce même instrument dans le
" disque " Sweet Sue ".

" Contrebasse à corde et hélicon, l'un à côté de
" l'autre, s'ajoutent au célèbre banjo Pingatore et au
" drummer Marsh, pour donner une base solide à
" l'orchestre.

" Pourriez-vous croire qu'ils connaissent la "*Rhap-*
" *sody in Blue*" sur le bout des doigts... Pourtant ils
" la répètent... partiellement du moins.

" Puis c'est un arrangement nouveau de Lennie
" Hayton sur Halleluyah ? Hayton prend la direction
" de l'orchestre et le gros Paul m'invite à passer avec
" lui près du haut parleur pour écouter. L'arrange-
" ment est épatant. Mais soudain nous éclatons de
" rire. Ces farceurs de " Rhythm Boys " à qui un
" refrain était réservé nous font entendre une des
" choses les plus burlesques qu'il soit possible d'en-
" tendre. "

Paul Whiteman est un grand chef, il a un orchestre d'élite avec des individualités de premier plan; le jour où il désirera imposer son goût au public et ne plus le subir commercialement au point de n'enregistrer que des airs plats et ennuyeux, il aura le meilleur ensemble du monde. Hélas; qu'importe à Paul Whiteman le véritable sens du jazz. En Amérique, il est devenu une espèce de demi-dieu tout-puissant, un potentat de la musique qui commande, n'en fait qu'à ses volontés, possède plusieurs Lincoln et reçoit de

nombreuses lettres de femme. Que faut-il de plus pour être heureux ?

Ceux qui veulent se rendre compte des possibilités de certains musiciens de Paul Whiteman doivent entendre " *Happy Feet* " joué par l'orchestre de Frankie Trumbauer en Parlophone (New Rhythm Style n° 38). En réalité l'ensemble qui a enregistré cet air du " King of the jazz " à l'exception de Stan King, la batterie n'est composée que d'éléments " hot " de l'orchestre de Paul. Voici la combinaison : Trumbauer, Izzy Friedman, Strickfadden (saxophones); Andy Secrest, Harry Goldfield (trompettes); Bill Rank (trombone); Joe Venuti (violon); Ed Lang (guitare); Min Leibrook (sax-basse); Roy Bargy (piano).

Et si on désire se rendre exactement compte de la différence qu'il peut y avoir entre le jeu de musiciens " hot " et la conception " straight " de Paul, comparez avec " *Happy Feet* " (Columbia) enregistré par Whiteman lui-même et il est curieux de constater que les mêmes hommes puissent jouer si différemment et on regrette qu'un chef aussi apprécié impose parfois à ses musiciens une formule dont il n'y a plus rien de vivant à tirer.

Ted Lewis

Pour Paul Whiteman le jazz est une question de musique mélodique, pour Ted Lewis c'est de l'exhibition. C'est sous cet angle seulement que le grand chef américain conçoit la meilleure interprétation du jazz.

Il est né dans un petit village de l'Ohio de parents probablement allemands; il s'appelle Théodore Louis Friedman et devint après-guerre le célèbre Ted Lewis aussi appelé par ses adoratrices " le poète de Circleville ". Il joua d'abord de la clarinette dans un petit orchestre campagnard dirigé par Cricket Smith, coiffeur de l'endroit, qui avait la délicieuse attention de recevoir ses clients et de les exécuter en chantant des " Spirituals " ou des " Ragtimes ".

En 1910, il est le chef du premier orchestre qui ait joué des danses à Circleville. Puis après différents avatars où Ted devient vendeur à Columbia et ne sait trop comment gagner sa vie, il part à Chicago où il joue de petits rôles de revues jusqu'à ce qu'il trouve une place de saxophoniste avec Earl Fuller qui avait une réputation à Coney Island. De là il passe au " Rector's Club " à Manhattan, et enfin en 1917 il dirige un orchestre à Broadway et ouvre peu après un club à son nom qui fait sensation parmi le monde nocturne.

Dans un interview de " Rhythm " où j'ai puisé ces détails, Ted Lewis ajoute : " Voilà comment je suis " passé de dix dollars la nuit à cinq mille par semaine; " mais cette évolution est complètement financière car " ma musique est toujours restée la même qu'aux jours " anciens de Circleville. "

Ted Lewis n'est pas un homme de jazz, c'est un comédien que le jazz a enrichi et qui en est toujours à une conception vieillotte et ridicule de l'interprétation. Comme voilà dix ans, il affectionne le style extravagant dans le mauvais goût, les wa-was impudiques du trombone, les gargarismes acrobatiques de la clarinette; lui-même d'ailleurs n'est qu'un passable exécu-

tant. Toute sa personnalité ne se formule et ne se manifeste que dans le jeu de scène; coiffé d'un haut de forme, il chante et récite avec une voix tragique à qui il doit tout son succès, interpelle le public, se frappe le cœur avec les yeux au ciel.

Jusqu'en 1930, sa musique a été insupportable, *bourrée de fadeurs, de criailleries et de bruits; il suffit* de se rappeler " *St-Louis Blues* ", " *Angry* ", " *Camel-Walk* " pour se rendre compte combien il était intolérable.

Je l'ai entendu à son premier passage à Paris éteignant tous ses hommes pour se faire valoir, sifflant, riant, pleurant, questionnant le public avec son éternel " Is Ev'rybody Happy " jouant à la clarinette des choses exécrables, muant son trombone en phoque aboyeur, faisant exécuter des passages de percussion de tambourin par sa batterie et cependant emballant le bon public avec des pitreries innommables.

Vraiment il fallait l'entendre pour se rendre compte de la façon dont il ne faut pas jouer le jazz et je me souviens que je me demandais avec angoisse comment Robert Desnos le surréaliste, avait pu aimer Ted Lewis qui était à Armstrong comme François Coppée est à lui-même et écrire les lignes suivantes dans le *Soir :*

" Ted Lewis, le roi du jazz, n'est jamais ennuyeux.
" Ceux à qui il fut donné de l'entendre à l'Apollo
" savent que l'homme est digne de sa voix. Ce grand
" escogriffe si singulièrement élégant animait une
" bande de lascars possédés du démon du bruit, du
" rythme et du mystère. Et Ted Lewis disait des vers...
" Depuis la mort de de Max il ne nous avait pas été
" donné d'entendre dire des vers d'aussi admirable

" façon. Il n'est pas un auteur français qui n'aurait de
" leçons à prendre de Ted Lewis, si la manière de dire
" les vers pouvait s'apprendre dans un quelconque
" conservatoire. Il est vrai que nous avons la Comédie
" française qui dépasse en burlesque et en sottise tout
" ce que la fantaisie d'un humoriste pourrait imagi-
" ner. "

Depuis lors, Ted Lewis a fait amende honorable. Il a longuement modifié sa formule et depuis 1930, est à mon sens le jazz en renom qui a apporté le plus de rythme dans ses disques. Naturellement son interprétation retarde de quelques années mais il est certain que le public peut très bien digérer ce hot commercial à retardement.

Au cours de l'été 1930 je l'ai entendu à Ostende; arrivé d'Angleterre où il avait eu un triomphal succès il déchaîna tous les enthousiasmes; au Palace sa petite promenade dans la salle et ses interpellations faisaient de lui une espèce d'idole sans cesse acclamée.

Ted Lewis avait formé pour son voyage en Europe une combinaison originale d'orchestre disposé ainsi qu'il suit :

A la première rangée, deux trompettes à une extrémité (Mugsie Spanier et Dave Klein) et à l'autre bout, les deux trombones (George Brunies, Harry Raderman), puis encadrés par les cuivres, dans l'ordre, de droite à gauche, deux violons (Shapiro et Sol Klein), un seul saxophone (Jimmy Dorsey) et une guitare (Tony Gerardi). Derrière cette ligne d'attaque les instruments de bombardement étaient alignés : batterie, contrebasse et piano (John Lucas, Harry Barth, Jack Aaronson).

On aura remarqué que celui qui est parmi les meilleurs saxophones du monde et dont nous avons déjà beaucoup parlé, a accompagné Ted dans sa tournée, sur le vieux continent. Tous les amateurs de vrai jazz attendaient sa venue avec joie; en Angleterre notamment, la plupart des professionnels processionnèrent à Bray sur la Tamise pour aller l'écouter. Ils en revinrent désenchantés, Jimmy Dorsey était étouffé par la formule neutralisante de Ted et c'est à peine si de temps en temps le grand as pouvait se dérouiller les doigts dans un chorus de haute envolée.

Il ne faut d'ailleurs pas croire que Jimmy est entré définitivement dans le groupe du poète de Circleville. Il n'est resté avec lui que pendant son voyage en Europe et la raison de son engagement n'était au fond qu'une occasion de passer une lune de miel peu coûteuse dans un vieux monde qu'il désirait montrer à sa jeune femme.

Les meilleurs disques qu'il a enregistrés datent de quelques mois; il faut entendre toute la série de Columbia depuis " *Sam* " jusqu'à " *I'm the médicine man for the blues* " pour se rendre compte de sa meilleure veine. " *San* " surtout est exécuté avec brio et entrain dans un style " hot " un peu périmé mais néanmoins très agréable si on le compare aux disques antérieurs qui étaient d'ailleurs joués par un orchestre quasi identique. Ses deux derniers disques " *Yellow Dog Blues* " et " *Somebody Stole my gal* " prouvent avec certitude que Ted revient à une formule plus hot.

C'est actuellement le seul grand orchestre qui soit passé de la mélodie à une formule plus saccadée. Il y a d'ailleurs lieu de mentionner que contrairement à ce

que j'ai dit, Jimmy Dorsey a enregistré avec Ted et on ne peut qu'admirer son heureuse participation de même que celle de Mugsie Spanier.

Voici quelques années en effet, la composition de son jazz organisée selon une autre conception technique comprenait :

Frank Ross (piano) remplacé par Aaronson, Walter Kahn et Dave Klein (trompettes), Antony Gerardy (guitare), Don Murray, mort dans un pénible accident (saxophone), Bob Escammilla (contrebasse), Sol Klein (violon), Harry Raderman et George Burns (trombone), John Lucas (batterie), c'était l'époque où Ted Lewis sans prétention faisait appeler son orchestre " *Ted Lewis and his musical clowns* ".

En conclusion, le jazz du poète de Circleville n'a apporté aucune combinaison vraiment moderne ou intéressante et on comprendra d'ailleurs cette lacune lorsqu'on aura saisi que l'orchestre n'est qu'une toile de fond pour son chef à la voix prenante. Sur ce rapport d'ailleurs il a découvert une façon bien personnelle d'exprimer ou mieux de dire des phrases banales avec un accent cafardeux qui vous descend droit au cœur. Pour cette seule raison, il faut entendre " *Wouldn't it be wonderful* ", " *I'm blue for you* ", " *New Orleans* ", " *On the Sunny Side of the street* ", " *Singing a vagabond song* ", " *Dallas Blues* ".

Le dernier titre a été enregistré avec la nouvelle formation de Ted où nous retrouvons Mugsie Spanier, Benny Goodman et Fats Waller le célèbre pianiste noir.

Hal Kemp and his Carolinians

Hal Kemp n'a pas la réputation de Whiteman ni de Ted Lewis. On trouverait probablement plusieurs formations américaines qui le valent mais je l'ai entendu à différentes reprises, ce qui constitue à mon titre personnel un avantage considérable sur d'autres orchestres dont j'aurais pu parler.

C'est au mois d'août de cette année que les Carolinians vinrent passer quinze jours à Ostende. Vingt jazz s'étaient donné rendez-vous entre la plage et le boulevard Van Iseghem. Pendant les après-midi torrides une mosaïque bigarrée de golfs aux couleurs crues habillait la plage. Des malles gonflées d'Anglais défilaient devant le casino où les premiers joueurs essayaient des moyens infaillibles à la roulette. Les dames du crépuscule anticipant un peu sur leur heure coutumière étaient au pesage. Le climat mondain d'Ostende avait touché son maximum de température et Hal Kemp nous arriva un chaleureux après-midi pour le thé du Palace.

J'avais souvent entendu parler de ce grand collégien long et maigre comme une semaine sans pain et je me souvenais avec attendrissement de son " *Brown Sugar* " (Brunswick) qui l'avait consacré dans le monde du jazz.

Destinée bizarre et compliquée. Vers 1920, il était étudiant à une université de la Caroline du Nord très loin dans les monts Alléghanys; avec quelques condisciples il forma un orchestre amateur très apprécié au point qu'en 1921 Hal Kemp avait découvert un engagement pour ses vacances. C'est ainsi que bientôt l'or-

chestre aborda le professionalisme sous le nom de Carolina Club orchestra. Les amateurs de jazz se souviendront que Pathé enregistra quelques disques de cette formation vers 1924. Mais auparavant déjà Hal Kemp était passé par l'Hõtel Piccadily à Londres puis au Biltmore Club à Ashville (Caroline du Nord). En 1924 enfin, Hal Kemp a conquis la renommée et il devient le chef attitré de l'orchestre du Manger Hôtel où il revient pendant plusieurs saisons.

Voici la composition qu'il avait importée dans le vieux monde :

Horace Dowell, Ben Williams, Joe Gillespie (saxophones); Mikey Bloom et Barney Berrigan (trompettes); Jim James (trombone); John Trotter (piano); Humphries et Kintzelle (banjo-guitare); Skin Ennis (batterie); Mate Weston (basse).

L'orchestre sans chef attaqua par le " *Man from the south* " joué dans un style très vif avec des bouffées de hot et au refrain tous les musiciens chantèrent en chœur, tournés vers un coin de la scène d'où l'homme du sud " whit a big cigar in his mouth " allait arriver et naturellement Hal Kemp apparut par le bout opposé de la scène.

Immédiatement une atmosphère de joie, de gaité avait gagné la salle et au rythme de sa légère baguette qu'il tenait entre le petit doigt et l'annulaire Hal Kemp dirigeait un orchestre merveilleusement en forme à tous les points de vue: style, arrangements, bon dosage de hot et de mélodie, exhibitions hilarantes avec des trouvailles complètement inattendues.

Il faut avoir entendu " *Sing you Sinners* ", " *Floradora Sextette* ", " *Sunny Side of the street* ", " *I don't*

care", "*St-James Infirmary*", "*Nobody Sweetheart*" et surtout les deux grands airs de bataille qui faisait tanguer les danseurs "*Happy Days are here again*" et "*Free end Easy*".

Je suis retourné plusieurs fois l'écouter et le charme de l'orchestre était si prenant que vers le début de septembre je fis le voyage à Paris pour aller l'entendre aux "Ambassadeurs". J'eus l'occasion de parler longuement avec Hal; c'est un homme jeune, cultivé, adorant son métier et s'expliquant avec l'accent nasal si amusant des américains. Il me raconta sa jeunesse, ses illusions, son amour de la musique, sa joie d'être à Paris où le régime sec n'est pas de mise; il me parla longuement de Buck Weaver des Georgians, son premier trombone. Je le félicitai sur la tenue de son orchestre et les qualités supérieures de sa seconde trompette qui jouait hot avec un style très personnel où l'on ressentait cependant l'influence nègre quand notre conversation fut interrompue par ces messieurs du Ministère que venaient avertir Hal que son permis de séjour était refusé et qu'il ne lui restait qu'à quitter cette France inhospitalière.

Depuis lors Hal Kemp a fait une tournée dans différents Etats et à ses dernières nouvelles j'ai reçu une merveilleuse photo timbrée de Cincinnati (Ohio) où l'orchestre jouait au Faisan Doré.

Jack Hylton

Il est naturellement impossible de terminer ce chapitre des orchestres célèbres sans parler de Jack Hyl-



TED LEWIS



JACK PAYNE



TED LEWIS & HIS ORCHESTRA



HAL KEMP & HIS CAROLINIANS



JACK HYLTON



JACK HYLTON & HIS ORCHESTRA

ton qui a, en Europe, une réputation glorieuse et une situation commerciale qu'il faut comparer presque avec celle de Whiteman.

Je ne pense pas que Jack soit un bon musicien ni même un homme intelligent. Il a eu la louable initiative d'être parmi les premiers sur la brêche du jazz et a bénéficié d'une série de circonstances incompréhensibles qui l'ont sacré grand musicien malgré lui.

Il y aura cependant un jour où une revision de valeur s'opérera et où l'opinion des quelques individualités qui comprennent quelque chose en matière de jazz et qui sont loin d'avoir de l'admiration pour Hylton, pénétrera la foule amorphe qui suit les idées avancées avec un recul suffisant pour ne pas se tromper.

Jack Hylton n'a rien à voir avec le jazz; il lui a fait le plus grand tort en faussant la compréhension ou le sentiment du public bénévole qui croit actuellement que la meilleure musique syncopée après Whiteman a été réalisée par l'anglais roux et flegmatique. Cette illusion musicale est due à la commercialisation qui a toujours été la base de l'organisation de Jack. Sa formule, comme celle de Whiteman, a tendu à gagner le gros public en débitant sous le vocable jazz des banalités écœurantes que la foule digère avec aisance.

J'ai essayé en vain à travers tout le répertoire de Jack Hylton, à travers tous ses disques (et on sait qu'il en a fabriqué en série comme Carpentier des casseroles) de trouver une idée originale, une phrase heureuse, un mouvement neuf. Je n'ai trouvé au contraire que des stupidités ânonnées maladroitement et j'ai pu constater que tous les musiciens de son orchestre qui

avaient du talent étaient neutralisés, éteints, vidés par la formule abrutissante.

Depuis de nombreuses années, je suis son orchestre, j'ai assisté à tous ses concerts et il faut vraiment le fréquenter beaucoup pour bien apprendre comment il ne faut pas jouer du jazz. Si vous voulez voir l'évolution indigente, remontez par exemple à " *Chili-Bom Bom* " (1924), puis passez à " *Yes Sir that's my baby* " (1925)," *I wonder where my baby is to-night* " (1926), " *I'm in love again* " (1927), " *Sometines I'm Happy* " (1928), "*Constantinople*" (1929), "*Happy Feet*" (1930) et vous vous rendrez compte que Jack n'a évolué que dans le lieu commun. Il est même intéressant de comparer *Happy Feet* aux réalisations de Whiteman et de Trumbauer pour bien pénétrer la pauvreté d'un orchestre qui a une réputation surfaite.

Quant aux concerts de Hylton, ils sont indignes d'un jazz qui se respecte et je ne puis vraiment comprendre l'emballement du public pour les clowneries fades et mal apprises; il faut d'ailleurs ajouter qu'à tout prendre on pardonne la foule ignorante, mais où l'entendement n'a plus aucune part, c'est lorsque un maître comme Strawinsky se fait photographier avec Hylton annonçant qu'il le trouve sublime et qu'il va lui dédier une de ses compositions. N'est-ce pas à désespérer de tout ?

J'ai été écœuré après la dernière soirée qu'il nous dispensa; une direction peu spectaculaire, de vieux airs éternellement rabâchés, de la mélodie à rebrousse-poil, des coups de revolver, des wa-was impudiques, du xylophone à revendre (en liquidation), un mauvais goût à vous faire dresser les cheveux sur la tête, une

espèce de chape de plomb pesant sur les musiciens, les étreignant jusqu'à la limite du grotesque et du ridicule. Mais je n'insiste pas. Et si pour finir j'osais donner un conseil à Monsieur Hylton (mais je m'en garderais bien, car je ne serais pas écouté) ce serait de ne plus élever ou abaisser le jazz au niveau de la fanfare; quand on a des musiciens qui ont de la personnalité comme Crossman, Jackson, Vauchant, Ekian, Brun et qu'on a une réputation glorieuse au point de se faire décorer par le Gouvernement français et féliciter par le Roi des Belges, on a conscience de la mission musicale qu'on a le devoir de remplir et on ne confond pas l'art avec le commerce.



JIMMY ET TOMMY DORSEY

CHAPITRE XIV

Les grands As du Jazz

J'ai examiné dans le chapitre précédent quelques orchestres de réputation mondiale. Il ne manque pas en Amérique de formations célèbres et j'aurais pu prolonger mon étude. Je pense cependant que les quatre dont j'ai parlé touchent de beaucoup plus près le public européen; il n'est pas moins certain que j'aurais pu découvrir des choses très intéressantes à propos d'une série de combinaisons qui ont leur gloire et leurs admirateurs aux Etats-Unis.

Voici quels étaient à peu près les principaux groupes qui faisaient du jazz à New-York voici quelques mois à peine.

Vincent Lopez au Roosevelt, Phil Spitalny au Pennsylvania, Bert Lown au Biltmore, Will Osborne au Park Hotel, Bernie Cummins au New-Yorker, Paul Specht et Georges Olsen dans différents clubs, Roy Inghram au Paramount, Dave Bernie au Lexington, Ben Pollak au Silver Slipper, Rudy Vallée à la Villa Vallée, Jan Garber à Hollywood Restaurant, Leo Reisman au Central Casino, Smith Ballew au Club Richman.

A côté de ces orchestres considérés, il y en a cent autres qui se forment et se dispersent au gré des évé-

nements. On peut dire cependant qu'aucun de ces orchestres cités n'a de forme vraiment transcendante qui puisse retenir notre attention. Ce sont pour la plupart des jazz qui vivent selon la bonne formule commerciale inaugurée par Paul Whiteman.

Mais la profonde vitalité du jazz n'a rien à retirer de l'existence de ces grands orchestres quasi officiels. Il faut chercher des groupements plus restreints et homogènes qui ne sont pas cotés en Amérique ainsi qu'ils devraient l'être. Il y a naturellement une série de formations vraiment originales dont tous les musiciens sont irradiés par la grande nécessité d'un jeu plein et personnel, la plupart d'entre eux sont des individualités marquantes dans le monde de la musique et ce sont eux qui extériorisent la musique syncopée hot et consacrent toute leur attention à développer de belles lignes sinueuses qui montent et descendent selon le sentiment de l'exécutant, ainsi que les graphiques des feuilles de température ou des cours financiers.

Parmi les orchestres blancs, il en est quelques-uns qui ont une réputation toute particulière. Il faut bien dire pourtant, qu'aucun orchestre n'existe en fonction de l'ensemble ou de la direction; ce sont les individualités qui forment les orchestres et celles-ci se déplacent assez capricieusement, si bien qu'il ne faut pas chercher le nom du jazz, mais celui des musiciens. Voici quelques combinaisons qui ont eu de ces temps énormément de succès; toutefois il faut bien faire remarquer que les orchestres blancs célèbres pour le hot sont habituellement des combinaisons toutes momentanées formées dans le seul but d'enregistrer pour différentes marques de disques. Tous les musiciens de ces orchestres ont donc leur activité propre et travaillent souvent

dans des orchestres de concert ou de danse; ce n'est que pour des contrats particuliers qu'ils jouent des enregistrements.

Il est aussi intéressant de savoir que les mêmes musiciens peuvent souvent jouer ensemble pour des marques différentes, mais dans ce cas, le nom de l'orchestre seul change. Nous avons déjà constaté ce phénomène pour les California Ramblers.

Tous ceux que le jazz intéresse auront entendu les célèbres disques de Red Nichols qui furent enregistrés par Brunswick sous le titre : " *Red Nichols and his five pennies* ". Faut-il rappeler " *That's no Bargain* ", " *Boneyard Shuffle* ", " *Washboard Blues* ", " *Feelin no pain* ", " *Whispering* ", " *Who's sorry now* ", " *I never knew* ", " *Japanese Sandman* ", " *Original Dixieland* ", " *Lime house Blues* ", " *Chinatown* ", " *On the Alamo* ", " *Smiles* ", *etc.*

Voici la composition de cet orchestre:

Red Nichols, Mannie Klein, trompettes; Miff Mole, trombone; Dudley Fosdick, mellophone; Jimmy Dorsey, Fud Livingston ou Pete Pumiglio, saxophones ou clarinettes; Arthur Schutt, piano; Adrien Rollini, saxophone basse; Karl Kress, banjo; Chauncey Moorhouse ou Eddie Condon, batterie; Scrappy Lambert, chanteur.

A partir de " *Smiles* " tous les connaisseurs s'étaient aperçu de modifications profondes dans la composition de l'orchestre. Le style du trombone notamment s'était complètement transformé et le rythme général de l'orchestre s'était amélioré.

Depuis longtemps déjà Red Nichols jouait avec la formation dont je viens de parler, mais peu à peu il se

rendit compte que son orchestre avait besoin de sang nouveau et il se réorganisa complètement ainsi qu'il suit :

Red Nichols, Ruby Weinstein, Charles Teagarden, trompettes; Jack Teagarden, Glenn Miller, trombones; Gene Krupa, batterie; Bennie Goodman, Babe Rusin, Sid Stoneberg, saxophones; Joe O'Sullivan, piano; Treg Brown, guitare; Artie Miller, contrebasse.

Orchestre formidable où nous trouvons Jack Teagarden le meilleur trombone blanc, Babe Rusin, saxophone ténor de grande classe et Bennie Goodman clarinettiste hors pair. A ces trois individualités il faut ajouter le pianiste et le batteriste qui sont d'anciens membres des " Chicagoans " et dont la réputation n'est plus à faire.

Parmi les nouveaux airs enregistrés chez Brunswick par le nouvel orchestre de Red Nichols, il faut rappeler : " *I want to be happy* ", " *Tea for two* ", " *Shimmes hawable* ", " *The Skeik* ", " *By the Shalimar* ", " *Sweet Georgia Brown* ", " *Sweet Rosita* ", " *Peanut Vendor* ", " *Rocking chair* ", " *On Revival Day* ", " *Peg of my heart* ", " *China Boy* ", " *Embreacable you* ", " *I got Rhythm* ".

Vers 1927, la firme Parlophone enregistrait les disques des " *Dorsey Brothers and Orchestra* " qui étaient formés ainsi qu'il suit:

Jimmy Dorsey, Larry Abbott, Lucien Smith, saxophones; Mannie Klein, Léon Mac Conville, trompettes; Tom Dorsey, trombone; Murray Kellner, Al Duffy, violons; Arthur Schutt, piano; Tony Coluccio, banjo; Hank Stern, basse; Stan King, batterie.

Parmi les morceaux exécutés par les frères Dorsey

chacun se rappellera " *Beebe* ", " *Evening Star* ", " *That's my Mammy* ", " *Dixie Dawn* ", etc.

Depuis lors, les frères Dorsey ont réalisé beaucoup de choses, chacun de leur côté; leur orchestre a cependant été reformé sous le nom de " *Dorsey Bros and their new dynamics* " avec la composition suivante :

Charlie Margulis, Lou Garcia, Bill Moore, trompettes; Tom Dorsey, Glenn Miller, trombones; Jim Dorsey, Arnold Brilhart, Bud Freeman, saxophones; Hank Stern, contrebasse; Ed Lang, guitare; Stan King, batterie; Arthur Schutt, piano.

C'est cet orchestre qui a exécuté " *I can 't make a man* " et qui a accompagné les Boswell Sisters dans " *When I take my sugar to Tea* " et " *Whadja Do to me* ".

D'autre part les individualités hot de l'orchestre de Paul Whiteman jouent sous le titre " *Frankie Trumbauer's Orchestra* " :

Trumbauer, Strickfadden, Izzy Friedman, saxophones; Frank Secrest, Charlie Margulis, trompettes; Bill Rank, trombone; Len Hayton, piano; Ed Lang, guitare; Min Leibrook, basse; Stan King, batterie.

Rappelons les disques célèbres de ce jazz: " *Baltimore* ", " *Humpty Dumpty* ", " *Trumbology* (Odéon) ", " *Sugar* ", " *A good man is hard to find* ", " *Mississipi Mud* ", " *Ther'll come a time* ", " *Blue River* ", " *Shivery Stomp* ", " *How I am to know* ", " *Like that* ".

Les " *Goofus Washboards* " qui donnèrent voici deux ans les merveilleux " *Muddy Water* ", " *Wang Wang Blues* ", " *Arkansas Blues (Parlophone)* " comprenaient :

Ad. Rollini, Pete Pumiglio, saxophone et goofus;

Chelsea Quealey, trompette; Thomas Feline, banjo; Al Filburn, trombone; Jack Rusin, piano; Herbert Weil, batterie.

Il ne faut naturellement pas omettre les musiciens de "*Miff Mole's Molers*"

Miff Mole	trombone
Phil Napoleon	trompette
Jimmy Dorsey	saxophones
Babe Rusin	saxophones
Arthur Schutt	piano
Carl Kress	guitare
Stan King	batterie
Joë Tarto	basse

Ceux-ci formèrent un jazz extraordinaire qui nous charma avec *Darktown Strutters Ball, Alexander's Rag time, Old time in a old town, Imagination, Feelin no pain, You're the cream in my coffee, Wild oat Joe* (parlophone).

Il y eut encore à côté de ces orchestres de nombreux autres mais qui souvent renferment déjà des individualités que nous avons déjà citées; rappelons pour mémoire : *Ed Lang and his orchestra, Joe Venuti's blue four* composé de Venuti, Ed Lang, Schutt, Rollini qui nous donna *Cheese and cracks, The wild Dog, Running Ragged, Sensation, Man from the South*, etc.; *Jack Pettis and his Orchestra, Bix Beiderbecke and his band* dont les meilleurs airs sont : *Since my best girl turned away, At the jazz-band-ball.*

Ces orchestres sont tous de force supérieure, il est cependant difficile de les analyser car ils ont souvent les mêmes formules et les mêmes musiciens; on retrouve pourtant habituellement chez Red Nichols la sobriété

et la mise en page, chez Miff Mole l'originalité et la perfection de l'arrangement, chez les Dorsey, la fougue et le brio, chez Bix Beiderbecke, un rappel de l' " Original Dixieland ", chez Joe Venuti le hot acrobatique, chez Irving Mills un bon dosage de tempérament nègre et blanc.

A côté de ces orchestres de valeur qui évoluaient parallèlement voici quelques années pour l'excellente raison que tous les participants étaient des amis qui jouaient souvent ensemble et s'influençaient réciproquement, il y eut certains groupes moins connus mais qui étaient d'une valeur transcendante, je n'en veux pour exemple que le groupe de " *Mac Kenzie and Condon's Chicagoans* " qui détint à mon sens certains records du hot avec " *Nobody Sweetheart* " ou " *China Boy* ". Cet orchestre était composé de musiciens de Chicago qui ne subissant pas l'influence des jazz-bands de New-York, avaient acquis un style d'une personnalité émouvante au point que Red Nichols au moment de remanier ses hommes fit appel à deux d'entre eux.

Chacune des individualités composant l'orchestre avait apporté dans l'interprétation de l'ensemble un sens du jazz et un volume de musicalité tels que rarement leurs exécutions furent dépassées par d'autres orchestres.

La direction du groupe avait été confiée à Red Mac Kenzie, l'ancien chef des " *Mount City Blue Blowers* " auprès de qui s'étaient réunis :

Jimmy Mac Partland, trompette; Eddie Condon, banjo; Joe O' Sullivan, piano; Gene Kroupa, batterie; Jim Lannigan, violon; Bud Freeman ou Milton Mésirow, saxophones, et Frank Techmaker, clarinette.

Il est d'ailleurs impossible de clore la liste des orchestres blancs sans mentionner un autre orchestre du jour, le "*Casa-Loma Orchestra*" jouant aussi sous le nom d' "*OK Rythm Kings*" qui a acquis une véritable renommée parmi les orchestres hot grâce aux merveilleux arrangements interprétés par des musiciens de toute première valeur parmi lesquels il faut surtout se souvenir du saxophone ténor.

Les premiers disques qu'ils donnèrent firent sensation en Amérique et il est certain que "*Casa Loma Stomp*", "*White Jazz*", "*Put on your Old Grey Bonnet*", "*When I take my Sugar to Tea*", "*Alexander's Ragtime*" furent immédiatement classés en Europe parmi les exécutions hot de la meilleure veine.

L'orchestre fut d'abord formé à Toronto au Canada où il jouait à la Casa-Loma dont il prit le nom pour passer ensuite à Détroit et à New-York.

Mais son grand succès provient incontestablement d'une série d'engagements aux bals des universités américaines où la jeunesse bouillante d'outre-atlantique les mit à la mode.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler les noms des musiciens qui sont pour la plupart de jeunes inconnus que nous retrouverons certes dans les jours à venir :

Glen G. Knoblauch (directeur et saxophone); Raymand Eberle, Frank A. "Pat" Davis (saxophones); Joë Hostetter, Frankie Martinez junior et Bobby Jones (trompettes); Walter "Pee-Wee" Hunt et Russel "Billy" Rauch (trombones); Mel Jensen (violon); Howard N. "Joe Horse" Hall (piano); Gene Gifford (banjo); Stanley H. Dennis (basse); Tony Briglia (Batterie); Jack L. Richmond (chanteur).

CHAPITRE XV

Nuits de Jazz à Harlem

La nuit rallume les grandes ourses publicitaires. Toutes les façades de Broadway exhibent des barettes cabalistiques qui brillent et clignent.

C'est habituellement là-bas que l'Européen dérive dès que l'ombre noie le grand jeu de cubes.

Des syllabes nasales traînent dans un relent de " Camel " et tous les mauvais sujets passent le smoking. On tourne d'abord en rond ébloui par le jour artificiel, une espèce de griserie participe à l'aventure épelée par toutes les affiches lumineuses et l'on va de club en club à la recherche de soi-même.

Des bouffées de jazz vous assaillent dès l'entrée. La lune pâle du trombone bafouille crapuleusement. De grandes filles en chewing-gum avec des cheveux en copeaux tournent sur la piste lumineuse, parfois la trompette menacée se venge d'une cruelle balle dum-dum qui explose parmi les danseurs.

Les gigolos sont taillés sur le même patron avec des moustaches épilées, des épaules carrées et des coups

de poing du droit dans la main gauche. Des revues truffées de femmes nues défilent a du cent à l'heure. Voici l'empire du jazz qui renouvelle son épidémie nocturne et recharge les accumulateurs de l'instinct. Consommation effarante de femmes fatales, de saxophones Selmer, de hot dogs, de tickets de danse, de rouge Kissproof, et parfois au milieu du déluge où règne un climat de canicule, un danseur s'allume et s'éteint en soupirant, frotté par le désir.

Jusqu'au petit jour les usines de la joie fonctionneront. Les jeunes millionnaires de l'Ouest dépensent ici les troupeaux du père, un whiksy pour un mouton. Des filles de famille persque encore vierges repartent dans des Rolls-Royce avec de grands chiens de velours.

Voici dans sa simplicité avec toutes les indications de repérage les manufactures du plaisir dans le grand centre blanc. Elles sont toutes entre la 51e et la 60e rue. Aux basses heures, les musiciens qui ont fini leur nuit circulent de boîte en boîte et interpellent les portiers galonnés.

Sloppy Joé's
133 W. 51st St. Circle 7-9299

Club Calais
125 W. 51st St. Circle 7-3845

Hollywood
1600 B'way Chickering 4-2572

Salon Royale
308 W. 58th St. Col.' 5-6191

Château Shanley
165 W. 97ter St. Academy 2-9505

Argonaut Club
151 W. 54th St. Circle 7-9237

Embassy Club
151 E. 57th St. Volunteer 5-4900
El Patio
134 W. 52nd St. Circle 7-4525
Château Madrid
231 W. 54th St. Col. 5-0193
Villa Venice
10 E. 60h St. Volunteer 5-6000

Mais tout compte fait, on a vite effectué le tour de ces sous-préfectures de la sexualité et lorsque le vent vient des terres tout le monde émigre vers Harlem, la capitale nègre.

Dès qu'on a franchi la ligne, on laisse derrière soi tous les Atlantiques, toutes les Europes, toutes les civilisations confites; nous sommes en plein continent Africain.

Des ombres noires vêtues de couleurs criardes qui s'atténuent dans la nuit circulent sur les trottoirs.

Une vie intense crépite à certains points névralgiques où de somptueuses limousines déchargent leur cargaison de viandes blanches.

La pointe de Manhattan est devenue le grand pélerinage nocturne pour les viveurs, les mondains, les professionnels, les débauchés, les vieilles hystériques bardées de bijoux, les vieillards impuissants et gâteux qui paient cher pour ne rien avoir.

Tout un peuple conscient et organisé a trusté le plaisir. Les fils de la nuit fabriquent des joueurs de saxophones, des danseurs de gigues, de belles filles brunes élastiques, des compositeurs de jazz, des poètes de génie, des frappeurs de " shaker " endiablés, des suçeuses expertes, des vampires professionnels qui ali-

mentent le terrible appétit d'une race qui a trop d'or et trop peu de sensations.

C'est ici dans les creusets de Harlem que les nègres ont découvert la nouvelle alchimie qui stupéfie les foules. Le jazz est le plus grand commun dénominateur de toutes les fonctions, de tous les instincts, de toutes les joies. Il est la trajectoire fatidique entre un peuple et son idéal. Chaque nuit de savantes pyrotechnies syncopées éclatent dans toutes les rues de la capitale. Les dancings amarrés à la ville blanche tanguent selon le flux éternel de la grande mélopée noire. Les jeunes " sheiks " bronzés aux cheveux huilés envoient leurs petites amies à la danse et attendent les profits dans des " speakeasies " enfumés. Les " tap dancers " martèlent la nuit de leurs talons sonores et dans les sous-sols, des nègres drapés de blanc préparent les plats de viande à la confiture et alignent les 142 sortes de sauces chimiques poivrées et pimentées qui racleront les gosiers Yankees et les feront boire.

Poussez la première porte à gauche du 652 Lenox Avenue. Les couples évoluent dans une teinte verte d'aquarium. C'est le célèbre *Lénox Avenue Club* où triomphe Fanny Hendrickson que Lew Leslie nous envoya parmi ses blackbirds.

La piste brillante est bornée par des loges fleuries suturées elles-mêmes par des cordons sanitaires qui contiennent les spectateurs.

Une atmosphère de spontanéité vous fusille dès l'entrée. Ici plus aucun rapport avec Broadway. Même les téléphones portent des noms de danseurs : Audubon, Tillinghast, Bradhurst.



LOUIS ARMSTRONG & HIS ORCHESTRA



LAYTON & JOHNSTONE



LOUIS ARMSTRONG

Mc KINNEY'S COTTON PICKERS



CAB CALLOWAY & HIS MISSOURIANS

L'orchestre noir " Cliff Jackson and his Crazy Kats " est le nœud vital, le centre d'association de toute l'assemblée. L'épilepsie gagne un couple après l'autre et se dilue dans des blues cafardeux, des stomps venimeux ou des rhumbas pleines de retour de flammes.

Chaque soir, une revue trépidante " Brown Babies " est entrehachée d'applaudissements qui éclatent lorsqu'apparaissent en scène les artistes parmi lesquels il faudra découvrir les grandes vedettes de demain : Lena Wilson, Harold Reed, Florence Latney, Mordacai et Taylor, Geneva Washington, Roy Atkins, Danny Small, Snake-Hips Tucker et les trois as de la danse Green, Frazier et Winfield sans oublier le roi des tapdancers Bill Robinson.

Le Lenox Club est connu pour ses déjeuners dansants du lundi matin où se retrouvent tous les viveurs de Harlem.

Un peu plus loin, le " *Roseland* " bondé comme une cale pleine n'est plus qu'un remous que pousse le rythme saccadé de l'orchestre de Luis Russel.

Henry Allen Junior baise sa trompette à pleines lèvres et torture la mélodie qui monte et descend avec des impressions de toboggan, Forster guetté par la calvitie est le seul nègre qui sache parler aux contrebasses, il les chatouille à pleines mains jusqu'au délire pendant qu'Higginbottom suspendu à son trombone fait s'écrouler les murailles de Jéricho.

Dans la Lenox Avenue, les clubs se succèdent, c'est le *Cotton Club* qui émancipa tous les orchestres connus et où les foules vont maintenant applaudir Ruth Johnson; c'est le " *Saratoga Club* " dirigé par Sandy Thompson; c'est la " *Four Pheasants Inn* ", l'auberge

des quatre faisans où s'exhibe Kid Fritz; c'est enfin le merveilleux "*Savoy Ballroom*" donnant également sur la 140e rue.

Dancing ordonné selon une conception plus rationnelle. Vingt-trois beautés nègres aux yeux assassins sont attachées comme danseuses de l'établissement. Elles travaillent de 9 h. 30 à deux heures du matin et gagnent des sommes quotidiennes qui leur permettent l'achat de somptueuses toilettes, de brillants fascinateurs, de voitures cossues.

Les établissements comme ceux-ci sont organisés pour la danse à haute tension. On achète à l'entrée une série de tickets et à chaque virée on remet un bon à sa danseuse.

A la fin de la semaine, les femmes remettent l'ensemble des tickets reçus à la direction et touchent un pourcentage de 90 cents par dollar.

Seuls les orchestres fulgurants sont engagés par la direction, actuellement c'est le fameux clarinettiste "Jimmie Noone and his hot shots" qui tient la vedette.

Dans les environs on trouvera le Café de Luxe, le Moulin Rouge, le Star Café, le Clam House, 133, Avenue de la Jungle, avec Gladys Bentley, l'Alambra Inn avec ses quatre pistes et la belle Détroit Red qui inspire les jeunes poètes nègres.

Il faut naturellement ne pas oublier le Checker Club, le Nest Club, 133e Rue, avec Emily Smith et Paul Bass, Morocco Club, 132e Rue, et enfin la célèbre *Connie's Inn* où Louis Armstrong conquit la gloire à l'occasion de la revue "Connie's Hot Chocolates".

Actuellement deux revues différentes passent tous

les soirs où interviennent le célèbre chanteur Louis Deppe, Viviane Metcalf, la jolie Frances Hubbard.

L'intérieur de l'établissement vient d'être nouvellement décoré et la piste est entourée d'une série de maisons et de cottages en miniature au-dessus desquelles les têtes des clients guillotinées apparaissent seules.

Il faut avoir passé là-bas quelques heures et écouté l'orchestre de Fletcher Henderson pour se rendre compte de la vie nocturne de Harlem.

Tous les dancings tremblent de la même fièvre et subissent l'assaut prolongé des rythmes éblouissants; les danseurs s'enlisent dans un horizon factice qu'ils créent pour leurs besoins nocturnes, les belles négresses olives aux yeux de génisses ont des lèvres fraîches comme des blessures, les musiciens possédés par des démons voluptueux exécutent de musicales opérations césariennes qui sentent l'éther et la chair humide, les agitateurs pan-nègres préparent leurs plans de guerre intercontinentale sur des scat-chorus de chansons à la mode, les fabriques de munitions perfectionnent les fox-trots et aiguisent les rumbas.

A la dernière minute, une nouvelle attraction incendiaire illumine les soirs de Harlem. Les " Mills Brothers " se sont hissés d'un seul coup au rang des plus grandes étoiles du jazz. Ils étaient partis pleins d'espoir, pauvres, déguenillés peut-être, d'un petit village de l'Ohio, chantant en cours de route pour tromper la fatigue.

L'un imitait le tuba et l'autre la trompette avec une perfection inégalable. Sans référence, avec de pauvres faces de noirs vilipendés, ils se présentèrent chez

Brunswick et demandèrent d'être entendus. Un quart d'heure plus tard leur premier disque était enregistré et quel disque : *Tiger Rag et Nobody Sweetheart !* Aussitôt c'est la gloire, le 3 octobre, ils sont engagés à la Radio Columbia sur la base de 300 dollars la semaine, le 12 novembre au Paramount-Publix, le 22 novembre ils entrent à la Connie's Inn, le 25 décembre au Roxy Théâtre, le 8 janvier au Fox Théâtre, Brooklyn et leurs appointements passent en trois mois de 300 à 5.000 dollars par semaine.

Aujourd'hui, on ne voit plus que par eux à Harlem; on organise des services d'ordre en face de la Connie's Inn qu'ils ont transformée en chambre de chauffe; tous les soirs ils se dressent à quatre en position de combat et le silence n'est interrompu que par des effondrements de femmes ensorcelées qui tombent en syncope.

Comment voulez-vous que l'Europe résiste à pareils envoûtements ?

CHAPITRE XVI

Les grands Jazz nègres

J'ai déjà expliqué comment le jazz vint à maturation et comment le tempérament nègre agit sur son évolution.

Au début, une spontanéité bouillante, un lyrisme un peu chaoté, une explosion un peu confuse. Tous les jazz noirs jouaient hot et il fallut l'intervention de quelques blancs pénétrés du sens profond du nouveau rythme pour mettre ce nouveau style à la mode. C'est l'époque où le groupe Red Nichols, Jimmy Dorsey, Miff Mole, Joe Venuti se révèle.

Lorsqu'on compare actuellement les styles individuels, on constate que ces derniers noms avaient subi l'inspiration des grands orchestres noirs, mais il faut bien ajouter, ainsi que je l'ai dit précédemment, qu'ils furent vraiment les premiers à populariser le hot parce qu'ils le conçurent sous un angle de netteté, de précision, de propreté qui eut son heure de gloire.

Il est même certain qu'un trombone comme Teagarden considéré comme le plus hot du monde doit toute

sa chaleur et sa maîtrise au génie noir qu'il est parvenu à s'assimiler complètement.

Et c'est peut-être en cela qu'il est moins intéressant, à mon sens, car il faut bien dire que l'expression de Jack est spécifiquement nègre et qu'il forme une anomalie musicale puisqu'il est plus noir que les noirs.

Actuellement cependant il détient le sceptre et le jeu des autres trombones blancs est périmé.

Comment expliquer cela ?

Le jazz hot obtint, voici quelques années, une certaine faveur qui coïncida avec une espèce de révération que les musiciens professaient pour les noirs si bien que peu à peu les orchestres de couleur furent le seul pole hot des sympathies américaines au point que toutes les jeunes individualités blanches qui voulaient arriver à un résultat devaient subir l'emprise d'Armstrong, de Harrison et de quelques autres.

Un des cas les plus précis à signaler à propos de cette réhabilitation des hommes de couleur est certes Miff Mole.Je persiste à croire qu'il découvrit des accents poignants et d'une personnalité plus effective que celle de Teagarden. On pouvait même espérer à ce moment que l'école blanche allait donner une nouvelle interprétation du jazz hot qui serait bien à elle, mais hélas elle fut subjuguée par les orchestres de Harlem et il ne reste de leurs efforts qu'une belle tentative qui fut pour certains une grande espérance.

Il faut rappeler certains airs de Miff Mole : " *Darktown Strutters Ball* ", " *Alexander Rag Time* ", " *A hot time in a old town* ", pour saisir avec précision ce qui pouvait différencier le génie blanc de son voisin de couleur. Il est difficile d'établir un palmarès parmi des

orchestres noirs qui sont tous bons, qui ont tous des qualités supérieures, qui jouent dans le sens le plus bouillant du mot et qui forment à l'heure actuelle la phalange serrée qui détient un monopole incontesté.

On peut naturellement dire qu'Armstrong est le plus puissant, le plus instructif dans ses pirouettes géniales, Luis Russel le plus rationnellement hot, Duke Ellington celui qui est le plus servi par un sens puissant de la tradition musicale, Cab Calloways celui qui a poussé l'exaspération du hot à son point culminant, Fletcher Henderson le plus malléable et le plus apte à sentir le goût du jour. Mais comment différencier avec des mots tout simples les nuances d'interprétation, de compréhension, de tonalité qui forment parfois les caractères qui individualisent un orchestre.

Louis Armstrong

Je m'étais longtemps demandé quels pouvaient être les musiciens qui jouaient avec Louis Armstrong, et si l'on colportait qu'Earl Hines était au piano, on ne connaissait guère les autres participants.

Je dois à Panassié l'explication de cette énigme qui me paraissait insoluble. Louis Armstrong n'a pas d'orchestre, tantôt il joue avec l'un, tantôt il cherche une formule mitigée qui lui permet d'avoir toujours des éléments de valeur à ses côtés.

Jusqu'aux *West End Blues*, l'orchestre était composé de Louis à la trompette, sa femme Lily Armstrong au piano, Ory au trombone et Johnny Dodds à la clarinette.

De *West End Blues* jusqu'à *St. James Infirmary* une nouvelle formation est au pupitre avec Louis Armstrong, Earl Hines au piano, Jimmy Strong à la clarinette et au saxo, Fred Robinson au trombone et Zudi à la batterie.

De *St. James Infirmary* à *Ain 't Misbehavin* en passant par *I cant give you anything but love*, et *Basin Street blues*, la formation reste sensiblement la même sinon que Jimmy Strong est remplacé par Don Redman.

Puis pour quelques morceaux *Aint Misbehavin, That Rhythm man, Sweet savana sue, Black and Blue, Some of these days, Blue turning grey over you, Song of the islands,* Louis Armstrong ne garde que son batteriste Zudi et joue avec l'orchestre de Caroll Dickerson qui accompagnait la revue Connies Hot Chocolates à la Connie's inn.

Pour *St. Louis Blues, Mahogany Hall Stomp, Exactly like you, My Sweet, Bessie couldn 't help it, Tiger Rag, Dinah,* Louis Armstrong joue avec tous les musiciens de Luis Russel et notamment Henry Hallen junior qui le double. Dans tous les airs cités, Theo Hill est au ténor sauf dans *Tiger Rag* où il est remplacé par Cass Mac Cord.

Puis Louis Armstrong part à Los Angelès où il enregistre *Memories of you, Confessin, I'm in the market for you, The peanut vendor, Just a gigolo*, etc., avec le New Sebastian Club Orchestra dont le saxo-alto s'appelle Hite.

Enfin la trompette gratte-ciel est revenue à Chicago où elle enregistre une nouvelle série commençant par *Blue again, One More time,* avec un orchestre local qui

comprend parmi ses membres Albert Washington (clarinette et saxo), Lester Boone (alto), Georges James (tenor), Zanda Randolph (2e trompette), Charlie Alexander (piano), Trubie Hall (batterie), Johnnie Lindsay (contrebasse), Preston Jackson (trombone).

Fletcher Henderson and his band

Après Louis Armstrong, il faut parler naturellement de *Fletcher Henderson* qui dirigea le premier orchestre noir qui eut une grande vogue aux États-Unis.

Fletcher Henderson est un autre exemple d'intellectuel nègre qui fit de la musique parce que la carrière de pharmacien dont il avait rêvé se révélait sans issue pour un homme de couleur.

Il étudia le piano et devint " graduate " de l'Université d'Atlanta. Il vint à New-York pour tâter de la pharmacie et devint bientôt le chef d'orchestre qui gagna des lauriers qu'il est probablement le seul à avoir gardé si longtemps.

Ses orchestres furent toujours des modèles du genre et il suffira de rappeler que c'est lui qui découvrit et mit en valeur Tommy Ladnier, le trompettiste qui passa ensuite chez Noble Sissle pour sa tournée en Europe, Jimmy Harrison considéré comme le meilleur trombone de couleur et enfin Bennie Carter l'as des saxophones altos.

Il est actuellement engagé à la Connie's Inn, le célèbre club nocturne de Harlem, situé au numéro 2221 de la 7e avenue et voici la liste des musiciens dont il est le chef avec un pédigrée approximatif pour chacun.

Russel Procope : premier saxophone et clarinette. Né à New-York où il apprit longtemps le violon sous la direction de son père mais il abandonna bientôt l'archet pour étudier le saxophone avec le professeur Mikel.

Harvey Boone : troisième saxophone. Vient de Newport (Virginia), puis étudia au Conservatoire de Harlem où il se fit remarquer. Il brille indifféremment au piano, à l'orgue, au violon, au saxophone, au hautbois, au cor anglais et à la clarinette.

Russel Smith : première trompette, originaire de Ripley (Ohio). Joua d'abord avec son père, cornettiste en renom, puis continua avec Schlosberg, B.-F. Roth, De Farra et devient bientôt soliste de Jim Europe avant d'être engagé par Fletcher.

Bobby Starke : seconde trompette; né à Charleston, diplômé de l'école industrielle de Bordentown et licencié en musique, comme Procope son ami, il étudia sous la direction de Mikel.

Rex Stewart : troisième trompette, originaire de Washington où il étudia le violon et le piano pour apprendre, seul après coup, la trompette dont il est un des meilleurs exécutants.

Claude Jones : premier trombone; né à Boley (Oklahoma), fut élevé à l'Université de Wilberforce, puis vint à New-York où il continua ses études avec Charles Randolf.

Benny Morton: second trombone; enfant de New-York où il est toujours resté.

Clarence Halliday : banjo et guitare. Vécut longtemps à Cleveland Ohio, ville natale de Buck Weaver, le trombone des Georgians.

John Kirby : violon; né à Baltimore où il fit ses débuts après de sérieuses études au Conservatoire.

Walter Johnson : batterie.

Et enfin pour la bonne bouche celui qui est considéré comme le meilleur au saxophone ténor :

Coleman Hawkins, né à Saint-Joseph, puis vint se fixer à Chicago dont il fréquenta le Conservatoire et où il apprit d'abord le piano.

Duke Ellington and his band

Duke Ellington, dont nous reparlerons d'ailleurs parmi les personnalités du jazz a actuellement un orchestre qui est au premier plan de l'actualité musicale. Sans extravagance, avec des moyens tout en douceur et en demi-teintes, Duke a atteint le pinacle de la gloire. Depuis longtemps déjà les connaisseurs admiraient son orchestre qui était considéré comme un des meilleurs d'Harlem. Faut-il rappeler qu'avant la formation actuelle, il comprenait des individualités formidables comme Bubber Miley à la trompette, pour se rendre compte de la valeur de l'ensemble.

Voici sa formation actuelle :

Duke Ellington (pianiste et chef), Sonny Greer (batterie), Arthur Wetsel, Charles " Cootie " William. Fred Jenkins (trompettes), Fred Guy (banjo), Harry Carney, Albany Bigard, Johnny Hodges (saxophones), Joe Manton et Juan Tizol (trombones), Wilmean Brand (contrebasse).

Voici, *à titre documentaire, une opinion rapportée*

par Henry Prunières dans *La Revue musicale* de juin 1931 :

A dire vrai, le disque déforme quelque peu la sonorité. La stridence de l'orchestre s'estompe, les traits rapides perdent de leur mordant. On distingue mal le saxophone basse, mais le trombone et les trompettes viennent admirablement. Les accords aigus des trois trompettes sont extraordinaires. J'ai vu un soliste se détacher de ses compagnons et marcher dans la salle en faisant entendre un contrepoint de rythme subtil qui s'opposait aux accords violents de l'orchestre, comme si la mélodie s'étendait jusqu'à une dimension nouvelle.

Cet orchestre me semble supérieur à celui de Louis Armstrong qui mène son ensemble toujours de la même manière. C'est lorsque le développement est parvenu au point culminant qu'Armstrong entre en jeu avec son cornet dans le registre aigu, provoquant une sorte de frénésie, par ses contretemps contrariant le rythme de l'orchestre.

Duke Ellington ne fait qu'un avec ses musiciens. Assis au centre, tournant le dos aux trompettes et au trombone, il dirige au moyen des mouvements du corps. Il est placé face à la batterie qui le sépare des saxophones et de la clarinette. Derrière les saxos, le banjo, la contrebasse (utilisée comme percussion) et les tambours. Ainsi l'orchestre forme trois sections. Parfois une section se lève en jouant. L'emploi de ces sections qui opèrent à l'intérieur de l'orchestre offre de grandes ressources, surtout si l'on se sert des solistes. On peut ajouter à tout ceci les effets de la " perspective ", par exemple, lorsqu'on renverse la position

respective de la mélodie et de l'accompagnement. Les combinaisons semblent illimitées.

Le " Duke " est un homme très intéressant. Il veut écrire un livre sur le nègre et sa musique. Il n'a eu pour instruction musicale que quelques leçons d'harmonie qui lui suffisent pour la lecture des partitions. Il n'a jamais voulu pousser plus loin ses études et n'a jamais voulu lire le Traité de Rimsky-Korsakow qu'on lui a envoyé ". " Cela ne vaut rien pour moi ! " a-t-il déclaré. Il croit que la musique a perdu de sa force depuis qu'on l'a enfermée en des formules. Il ne s'attribue jamais le mérite des créations de l'orchestre et vraiment il a poussé au plus haut point le système de l'improvisation collective; les meilleures de ses longues créations sont peut-être Tiger Rag *et* Black and Tan Fantasy. *La première seulement a été enregistrée. C'est un morceau d'une virtuosité étourdissante. Certainement le style jazz a ses lois que l'on sent mais qu'on n'arrive pas encore à déterminer clairement...*

Luis Russel and his orchestra

Luis Russel est devenu l'homme à la mode dans la capitale du jazz. C'est un pianiste de grande lignée dont la puissance d'interprétation et le volume de sentimentalité ont fait bientôt un chef. Son orchestre était il y a peu de jours, au Roseland Dancing, l'établissement de vieille réputation au coin de Broadway Street et de la 51e Avenue.

C'est cette formation qui a interprété les merveilleux fox-trots " *Muggin' lightly* ", " *Louisiana Swing* ",

"High Tension", *"Panama"*, *"Jersey Lightning"* (Parlophone) et qui accompagnait Louis Armstrong dans une série de morceaux que nous avons énumérés.

Actuellement, une seule modification est intervenue à la liste des musiciens ci-dessus, Theo Hill a quitté l'orchestre et est remplacé par un autre ténor, Greely Walton, dont on dit beaucoup de bien, tandis qu'Higginbottom a été remplacé par Johnson.

Il est impossible de clore mon chapitre sur les jazz nègres sans parler des quelques orchestres suivants :

Mac Kinney's Cotton Pickers

Il ne faut pas confondre cet ensemble avec les anciens Cotton Pickers d'heureuse mémoire.

Ce groupe qui nous a donné quelques très beaux disques est dirigé par Donald Redman, un des plus célèbres saxophones altos noirs qui joint à ses talents d'exécutant une véritable maîtrise de l'arrangement.

A ses côtés jouent Cuffy Davidson, trombone de grande classe qui a parfois des étincelles de génie et rappelle par certains côtés la compréhension que les blancs avaient essayé d'imposer au style du trombone, Rex Stewart à la trompette dont nous retrouvons le nom dans la liste de Fletcher Henderson sans que je sache s'il a actuellement complètement quitté Don Redman.

Je tiens, de mon ami Sedric, la composition approximative des Chocolate Dandies :

Don Redman, Prince Robinson, Jimmie Dudley (saxophones); Joe Smith, June Clarke et Kurls (trom-

pettes); Claude Johnson et Cuffy Davidson (trombones); Todd (piano); Escadere (basse); Cuba Austin (batterie).

L'orchestre Mac Kinney's Cotton Pickers joue sous ce nom pour la firme Victor et His Master Voice; en Parlophone ils ont donné quelques beaux disques sous l'étiquette " Chocolate Dandies ", " *Star dust* ", " *Four or five times*", "*Goodbye Blues*", réservant pour Master Voice un " *Okay Baby* " traité dans la manière abrupte et sauvage de l'orchestre. Voici d'ailleurs ce que je disais de leur exécution (*Music*, juin 1931) : " De longues improvisations, un solo de trompette prestigieux, un chorus chanté dans le plus pur style nègre qui est vraiment le seul qui convienne au hot, un ensemble éblouissant; telles sont les caractéristiques d'un morceau comme nous en espérons beaucoup en " Voix de son Maître ".

Actuellement Don Redman a formé un orchestre ainsi composé : Edward Inge, Robert Caroll, Rupert Cool et Don lui-même (saxophones); Langston Curl, Shirley Clay et Sidney De Paris (Trompettes); Henry Morton, Fred Robinson et Claude Jones (trombones); Horace Henderson (piano); Talcott Reeves (banjo); Manzie Johnson (batterie) et Robert Isaguire (basse), de son côté Bennie Carter a quitté Chick Webb pour devenir le leader des Mac Kinney's Cotton Pickers.

Chick Webb and his Orchestra

Chick Webb est un petit nègre tordu animé par la passion du hot qui joue de la batterie à ravir. Il vient de former un ensemble étourdissant parmi lequel il

faut noter *Jimmy Harrisson*, le trombone noir qui fut longtemps le bras droit de Fletcher Henderson et est considéré par certains comme supérieur à Jack Teagarden et à Higginbottom, sans oublier *Bennie Carter* le fameux saxophone, autre transfuge de Fletcher.

A côté de ces deux as il faut noter le célèbre ténor Elmer Williams et la trompette Georges Swazie qui jouèrent dans le " *Dog Bottom* " sorti chez Brunswick sous l'étiquette " Jungle Band ".

Chick Webb a succédé à Luis Russel au Roseland de Harlem et j'ai entendu l'autre jour un " *Heebie-Jeebies* " qui laisse bien augurer de la valeur de cette formation.

King Oliver and his Orchestra

King Oliver est une trompette noire qui eut énormément d'influence sur Armstrong et dont l'orchestre sans appartenir aux grands as du jazz a néanmoins une belle signification d'audace et de spontanéité.

" La Voix de son Maître " vient de sortir un " *St. James Infirmary* " et je redoutais d'entendre cette exécution après celle de Louis Armstrong, mais je ne fus pas déçu.

Le *St. James Infirmary* de King Oliver est conçu dans une manière plus vivante, plus désordonnée, plus intrinsèquement nègre que celui de Louis Armstrong. Naturellement l'intervention de King à la trompette est extraordinaire. Son vibrato est plus précipité; ses attaques plus incisives; ses roulements et ses effets de fantaisie sont moins cultivés que ceux de Louis. Mais



SAM WOODING & HIS CHOCOLATE DANDIES



DUKE ELLINGTON & HIS ORCHESTRA

FLETCHER HENDERSON & HIS ORCHESTRA



JOSEPHINE BAKER

quelle belle nature et quelle compréhension mouvementée du jazz ainsi que l'école nègre l'a toujours extériorisé.

Cab Calloways and his Missourians

Voici le dernier venu à la renommée. A côté des grands chefs de file qui détiennent les principaux jobs à Harlem et dont les noms précèdent, Cab Calloways vient de lancer une formation vraiment originale où le saxophone ténor est hors pair. La preuve du succès de ce nouvel orchestre résulte officiellement du fait que Cab Calloways est lancé par Mills, le grand promoteur de Brunswick, et qu'il a remplacé Duke Ellington au Cotton Club de Harlem depuis le 4 février 1931. Le Duke noir s'en va lui-même pour un engagement très long au " Rendez-vous " de Harlem.

On annonce que Cab a déjà un engagement pour la T. S. F. et la compagnie R. K. O. lui réserve une tournée triomphale à travers les Etats-Unis.

Dès son apparition en Europe, Cab a été très discuté; mes amis qui l'ont entendu me déclarent qu'il exagère. Pour ma part, j'adore " *Some of these days* " que je considère comme la meilleure interprétation qui ait été donnée de ce morceau. Il faut avoir entendu la voix cassée de Cab chanter le refrain pour se rendre compte qu'il apporte vraiment quelque chose après Sophie Tucker, Armstrong et d'autres.

Dans d'autres disques, on sent que Cab Calloways se laisse aller à une atmosphère de spiritual qui commence à devenir à la mode et que Red Nichols avait déjà esquissé dans " *Revival Day* ".

Selon les derniers renseignements, la composition de son orchestre serait la suivante :

Cab Calloways (directeur et chanteur); Maxie (batterie); Charlie Stamps (banjo); Eric Prince (piano); R. Z. Dickson, Ruben Reever (trompettes); De Preice Wheeler (trombone); B. Scot, William Blue, Andrew Brown (saxophones); Walter Thomas (arrangeur).

Sam Wooding et Noble Sissle

Et pour clore la série, n'oublions pas l'orchestre de Sam Wooding qui a circulé pendant deux ans à travers toute l'Europe et fut probablement le groupe le plus hot qu'il nous ait été donné d'entendre bien qu'actuellement Sam change de formule et tende vers la mélodie.

Voici quelle était la composition première de l'orchestre à son arrivée en France :

Bobby Martin, Théodore Brock (trompettes); June Coles (basse); Fud Fields (batterie); John Mitche (banjo); Justo Baratto (piano); Willie Lewis, Eugène Sedric, Ralph James (saxophones); Albert Wynn et Herbert Flemming (trombones).

Pendant la saison d'été 1931, Sam Wooding avait remplacé les trombones par deux violons : Jess Pyre et Vernon Robinson.

L'orchestre de Sam Wooding était formidable lorsqu'il voulait jouer hot; il comprenait d'ailleurs des éléments de toute première valeur et nous ne pouvons que regretter l'évolution du chef vers le " straight ".

Rappelons pour mémoire l'orchestre de Nobble

Sissle qui joua longtemps en France et dont certains musiciens étaient de toute première qualité notamment : Tommy Ladnier et Arthur Briggs (trompettes); Sidney Bashay (clarinettiste hors pair).

Selon les dernières nouvelles ces deux orchestres sont rentrés en Amérique où ils ont beaucoup de succès. Nobble Sissle joue au Park Central Hôtel tandis que Sam Wooding a organisé un orchestre ultra-hot dont voici le détail :

Garwin Buchell, Jerry Blake, Bingey Watson et Eugène Sedric (saxophones); George Swazie, Frank Wilson, Frank Newton (trompettes); Georges Walker, Nataniel Story (trombones); Bernard Adison (guitare); Georges Howe (batterie); Harold Walton (piano); Louis Hill (basse).

Willie Lewis and his Entertainers

C'est le moment de vous les présenter : Willie Lewis, grand chef infatigable, qui mène habituellement le train, corps bien en équilibre sur des jambes éternellement mouvantes, champion des Six-Jours sur saxophone alto, qui sait, au moment le plus pathétique, coaliser tous les vents qui passent en bourrasques sous ses doigts acrobatiques. Un lyrisme éperdu emplit sa maigreur de " tap-dancer ", c'est le meilleur alto dont les chorus " hot " aient fait tanguer les pistes européennes. A ses côtés, Justo Baratto et Ralphe James lui donnent la réplique dans le meilleur style nègre, dominés parfois par Jimmy, qui gargarise sa trompette avec ce grand mouvement rythmique qui a imposé

dorénavant à nos moëlles fatiguées un nouveau flux vivifiant.

Derrière cette première ligne, un second peloton tourne éternellement les pédales d'un même rythme; c'est John Mitchell au visage caractéristique troué par deux regards d'indien, qui chatouille inexorablement le point sensible de sa guitare, et l'on songe en regardant son instrument à cette épithète de Jean Cocteau " guitare, bidet qui chante "; Ted Fields, accroupi à son home-trainer, martelle le temps avec une autorité qui fertilise l'improvisation de ses amis.

Tout derrière, à côté d'Egide Van Gils, pianiste bruxellois excellent, qui attend sa naturalisation noire depuis le jour lointain où il débuta avec Arthur Briggs, dans un mouvement de rotation forcené, June Coles, le grand dompteur des clairs de lune en métal s'exalte au souzaphone.

Ci-gisent les mélodies poitrinaires et anémiques, ainsi que Sam Wooding s'y était trop attardé : la tension artérielle de Willie Lewis s'oppose à l'enkylose bureaucratique mise à la mode par Hylton et autres endormeurs; nous avons dépassé le cap tiède du " bel canto ", les derniers mouchoirs tendus par des bras noués aux rivages du " straight " rappellent un paysage défunt, l'orchestre se balance dans un mouvement de barattage qui gagne les danseurs, et bientôt une sorte de délire, une transe bienfaisante anime toute la salle.

C'est le meilleur orchestre d'Europe; et au risque de se faire traiter de snob par quelques hurluberlus qui considèrent que le jazz ne doit rien aux nègres, avouons humblement avec Candrix et David Bee que

ceux-ci sont les plus forts et que des questions de couleur ou d'intérêt ne doivent pas modifier notre jugement, lorsque nous sommes en présence d' " as " comme ceux-ci.

Il faut avoir entendu leur quartette soulever tous les auditeurs, et la voix âpre et rugueuse de Willie donner une réplique autorisée à la manière de Louis Armstrong pour se rendre compte de leur valeur.

Il faut les avoir entendus épeler l'un après l'autre des vieux airs délirants qui constituent un alphabet sentimental qui berça notre jeunesse.

Il faut avoir entendu les " hots " vertigineux du chef qui joue de l'alto avec un instinct proche de celui de Don Redman ou de Bennie Carter, avec certaines teintes exaspérées de Coleman Hawkins et une sonorité qu'on ne peut trouver que chez les nègres.

Blue Rhythm Boys

Il n'est pas possible de parler de tous les bons orchestres nègres. Ils sont légion et un critique soucieux devrait s'arrêter à " Clarence Williams and his washboard five " aux " Chicago Footwarmers " aux orchestres de Gene Kardos, de Tiny Parham, de Blanche Calloway, de Walter Barnes sans oublier l'excellent petit ensemble de Jimmy Noone, l'excellent clarinettiste qui a eu tant d'empreinte sur Benny Goodman, Jimmy Dorsey ou ce pauvre Frank Techmaker qui vient de mourir dans un stupide accident.

Dans les deux disques parus en Europe chez Brunswick, Jimmy Noone, aidé puissamment par son extra-

ordinaire pianiste Zinkey Cohn, nous a révélé une sensibilité neuve et puissante.

Une des dernières formations dont se soient occupés les amateurs de jazz est le " Mills Blue Rhythm Boys ". C'est *un orchestre lancé par la firme Brunswick qui* eut dès ses débuts les honneurs de la critique. Dirigé d'abord par Sonny Nichols puis par Baron Lee, on ne peut pas dire qu'il y ait au pupitre de grande individualité à part celle du pianiste qui est de la classe de Zinkey Cohn et nous a apporté un style puissant et nourri complètement différent des styles de ses rivaux directs Earl Hines ou Fats Waller.

Il faut écouter les quelques airs parus en Europe " *Low down on the Bayou* " (enregistré chez Decca, sous le titre de Earl Jackson and his champions), " *Snake Hips* ", " *Every time I look at you* ", " *Red Devil* ", " *Is that Religion* ", " *Minnie the moocher* ".

Et enfin voici la composition de l'orchestre dont nous avons déjà vu le nom du saxophone ténor dans une formation d'Armstrong :

Crawford Wethington, Cas Mc Cord, Charles Holmès (saxophones); Harry White, Henry Hicks (trombones); Edward Anderson, Shelton Hemphill, Wardel Jones (trompettes); O'Neal Spencer (batterie); Hayes Alvis (basse); Benny James (banjo); Edgard Hayes (piano).

CHAPITRE XVII

Les individualités du Hot

Louis Armstrong

C'est à mon sens celui qui actuellement peut être considéré comme le chef incontesté de la musique syncopée. Il est né dans cette bonne ville française de la Nouvelle Orléans et très jeune joua de la trompette. Il fit son éducation chez " King Oliver " de 1920 à 1922. Hugues Panassié, un des seuls Français qui connaissent le jazz et qui ne soit pas un professionnel a consacré à celui qu'il appelle le vrai roi du jazz un merveilleux article dont j'extrais les renseignements suivants :

L'orchestre de " King Oliver " comprenait Johnny Dodds, clarinettiste, Lily Armstrong, l'épouse de Louis au piano. Il commença à acquérir une vraie personnalité vers 1925 quand il enregistra pour " Okeh " tantôt sous le nom de " *Original Washboard Beaters* " ou sous celui de " *Butterbeans and Susie* ". En 1928, l'orchestre de Louis touche à la perfection et on y trouve

des individualités comme Earl Hines, pianiste, Higginbottom, trombone, Don Redman, saxophone.

Peu à peu la vogue d'Armstrong va croissant, tous les grands joueurs de jazz blancs processionnent à la pointe de Manhattan pour aller l'entendre et s'instruire; les dancings où il joue font fortune : *Cocoanut Grove, Connie's Inn, Roseland, Cotton Club, Savoy.*

Pour ce qui concerne l'analyse de son style, il faudrait citer complètement l'article de Panassié qui a traduit le talent d'Armstrong avec son acuité habituelle :

" Style simple parce qu'il sait dire le maximum de
" choses en employant des moyens naturels. Par la
" répétition d'une même note ou d'un groupe de
" mêmes notes faites opportunément, Louis Armstrong
" réussit à nous émouvoir... Remarquons bien que ses
" fantaisies, si poussées soient-elles, ne choquent
" jamais, car Louis Armstrong possède parmi ses nom-
" breuses qualités une mesure qui n'est pas le moindre
" de ses charmes. Son *chorus* final dans *I can 't give*
" *you anything but love,* l'un des plus audacieux, nous
" montre combien ce prodigieux improvisateur sait uti-
" liser sa technique pour l'élaboration des phrases les
" plus originales, mais fait preuve de retenue dans
" cette originalité même. "

Armstrong est sublime jusqu'avoir dépouillé la musique de toute fioriture. Son œuvre est pleine de trouvailles exquises qui respirent la fraîcheur et la spontanéité, il a lancé des séries de transitions types et des thèmes qui ont été repris par toute la génération actuelle. Il a en outre cette faculté formidable de pouvoir monter dans l'aigu avec une aisance qui déroute tous

les trompettistes, c'est un musicien gratte-ciel plein d'humour; ici pêchant quelques notes du " Rhapsody in Blues", là un souvenir du *"Kitten on the Keys"*, tantôt le début du black-bottom qu'il incorpore dans *"After you' re gone";* dans *"Mahogany Hall Stomp"* il gonfle une note pendant dix mesures et répète sept fois un groupe de cinq notes. Au début cette innovation semblait barbare mais bientôt on se rend compte du don de mesure de Louis. On pourrait presque dire de lui en paraphrasant Blaise Cendrars.

Le rythme ne l'intéresse plus
mais la danse du rythme
La danse-rythme.

D'ailleurs cette interprétation tout extraordinaire et unique sera bientôt reprise par les jazz à la mode et l'effet de " Mahogany " est purement rappelé dans le merveilleux disque " *Ring them Bells* " de *Ellington-Mills* en " *Okeh* ".

La trompette n'est d'ailleurs pas son seul moyen d'extériorisation, il chante comme personne n'est capable de le faire en Amérique. Jusqu'à lui, les paroles semblaient déjouer le hot, Armstrong s'est mis à chanter avec son cœur, avec son sentiment, avalant ses mots, les mâchant, les triturant, les oubliant pour les remplacer par des syllabes désarticulées qui éclatent comme des coups de trompette. Son chant est une véritable élucubration digne d'une Pythie possédée par un esprit. Il a découvert le seul langage fluide et surréaliste qui convienne à l'amateur de hot.

Red Nichols

Red Nichols est sûrement le premier trompettiste blanc américain dont la réputation ait franchi les frontières européennes. Il doit avoir 26 ans et dès sa prime jeunesse il fut un fervent de l'instrument qui l'a popularisé. Il a passé son enfance dans la Sierra-Nevada et commença à jouer de la trompette dans un petit orchestre de sa ville natale San-José, qui se trouve entre la montagne et l'océan près de San Francisco. Bientôt il se mit à voyager et c'est ainsi qu'il fut engagé dans l'orchestre de George Olsen où il parvint à se tailler une réputation qu'il confirma dans tous les engagements subséquents.

On peut dire que peu de musiciens atteignirent en si peu de temps à la situation qui fut conquise par Red dans le domaine du jazz " hot ".

Je pense que la cristallisation musicale de Red Nichols date du moment où il rencontra Jimmy Dorsey et Adrian Rollini, et devint un " *California Rambler* ". Il avait d'ailleurs connu auparavant plusieurs orchestres et notamment celui de " *Jean Goldkette* ".

Après sa brillante intervention chez les " Ramblers ", Red Nichols put prétendre à n'importe quelle situation dans le monde du jazz. Il passe d'ailleurs dans une série de formations qu'il serait fastidieux d'énumérer. Nous l'avons notamment cité dans plusieurs jazz dont nous avons parlé. Il a joué avec Roger Wolfe Rhan, Don Voorhees, etc.

Pendant quelques années, jusqu'au moment où Louis Armstrong a été sacré roi parmi les musiciens blancs, Red Nichols passait pour le meilleur. Il y a naturelle-

ment une différence considérable entre le jeu et l'interprétation de ces deux grands ténors. Et bien que Louis apportât dans le jazz un don de puissance, d'adaptation, de personnalité, d'initiative et de création, il ne fut pas adopté immédiatement à cause de sa race; mais le génie a vaincu les préjugés et je crois bien qu'actuellement il ne serait aucun musicien américain qui ne serait heureux de partager l'amitié de Louis Armstrong, le géant de la trompette.

Red Nichols par antithèse est un petit jeune homme sans grandes caractéristiques physiques, sinon le roux de ses cheveux qui lui a d'ailleurs valu son surnom " *Red* ". Il a donné au jazz une étoffe et un rendement que peu de musiciens contesteront. Toute l'évolution du jeu de la trompette depuis 1923 jusqu'en 1928 a été son apanage. Depuis les " *California Ramblers* " en passant par les "*Red Heads*", les " *Charleston Chasers* " et les " *Five Pennies* ", parler de Red Nichols, c'est résumer l'histoire du jeu de la trompette. Il faut ajouter en outre qu'à ces qualités d'instrumentiste, le Californien a su joindre des dons de chef d'orchestre et d'arrangeur où nous discernons un sens profond de la méthode, de l'arrangement, de la sobriété, de la nouveauté.

Bix Beiderbecke

Il est impossible de parler des as de la trompette sans s'arrêter quelques instants à Bix qui était considéré comme le plus fort trompette des Etats-Unis par beaucoup de musiciens dont Red Nichols lui-même.

Il acquit rapidement une réputation exceptionnelle par l'originalité et la souplesse de son style. On peut

dire que la situation musicale de Bix tient un juste milieu entre celle de Louis Armstrong et celle de Red Nichols. Son style a l'arabesque mouvante et sautillante du premier, sans en avoir la puissance, tandis qu'il rejoint le sentiment du second sans en avoir la pondération.

Depuis longtemps Bix Beiderbecke faisait partie de l'orchestre de Paul Whiteman où il est revenu plusieurs fois après des périodes d'absence, pendant lesquelles il était remplacé par Siegrist. Une très grave maladie l'avait éloigné pendant toute une longue vacance qu'il passa dans le repos à Davenport (Iowa) et son étoile pâlissait au firmament du jazz; on colportait même qu'il ne parvenait plus à réaliser intégralement un chorus sans fatigue. Une réapparition heureuse a démontré qu'il n'en était rien, et que ce diable de musicien avait gardé au fond de lui-même des ressources incomparables, qui donnèrent une orientation certaine au style de Red Nichols en particulier et à l'évolution du jazz en général.

Hélas notre joie était illusoire. Bix vient de mourir le 7 août 1931.

Cette tragique destinée lourde de traits de génie alternant avec des faiblesses fatales et des gaspillages de santé qui l'ont conduit à la mort, n'est pas sans grandeur.

J'ai le cœur meurtri en pensant à ce grand pionnier du jazz qui rentre définitivement dans le passé ne nous laissant que le souvenir de quelques phrases limpides.

J'ai pleuré hier en apprenant ce départ prématuré et avec quelques amis je suis retourné religieusement

à mes vieux disques où j'ai repris ces airs sublimes qu'il enregistra voici cinq ans : *Sorry, Somebody stole my gal, Since my best girl turned away, At the jazz-band ball, Royal garden blues* (Parlophone).

Nous avons longuement écouté l'écho de celui qui fut le grand trompettiste et par une espèce d'association cruelle nous avons retrouvé mêlés aux siens les sanglots pathétiques d'un autre disparu Don Murray qui fut un des premiers à nous apporter la pure réalisation de sa claire sensibilité.

Et vous aussi Rollini, Bill Rank, Arthur Schutt et Miff Mole vous devez penser à ces vieux airs marqués de l'empreinte de Bix et que vous avez réalisés avec lui.

Un des apôtres du jazz s'est évanoui, mais quand ses disques eux-mêmes ne seront plus que poussière, que son ombre sera à jamais couchée dans une paix inviolée, il restera encore pour les purs amateurs de jazz le souvenir d'un grand nom qui ne peut pas disparaître complètement.

Jimmy Dorsey

Californien comme Red Nichols et pas mal de musiciens du jazz qui ont fait parler d'eux aux Etats-Unis, Jimmy est incontestablement le meilleur saxophone alto blanc du monde. Il est le fils d'un chef de fanfare villageoise qui lui fit jouer du baryton tandis que son frère Tom s'essoufflait à l'alto dans les réjouissances municipales. Quelle est donc la destinée étrange de quelques jeunes gens américains que rien ne prédestinait à ce genre d'aspiration? Partis de points différents des

Etats, animés du même besoin, transis par la même fièvre, ils se sont retrouvés au centre du cercle, et chacun d'eux sans le savoir apportait aux autres une formation parallèle et un même goût pour cette nouvelle musique dans le sens le plus saccadé et le plus désordonné! Jimmy Dorsey est en tout cas un des héros du jazz; Louis Armstrong a actuellement une cour d'admirateurs, mais son autorité date de 1928. Jimmy commença à être connu en 1922 et aussitôt, son coup d'essai devint un coup de maître et il le continua indélébilement depuis lors.

Il fut réclamé par tous les orchestres et participa à de nombreuses formations, à propos desquelles nous avons déjà esquissé quelques aperçus. On le trouve notamment au pupitre des " *Wild canaries* ", " *Scrutin Sirens* ", " *Jean Goldkette* ", " *California Ramblers* ", " *Memphis Five* ", " *Cass Hagan* ", " *Goofus Five* ", " *Goofus Washboards* ".

A partir de 1924 il passe une bonne partie de ses journées à enregistrer avec des séries d'orchestres. On peut même dire qu'il a participé à la plupart des " bands " où l'on trouve la direction de Red Nichols, Miff Mole, Ed Lang, Arthur Schutt, Venuti, Rollini.

Depuis 1922 il est resté le seul homme américain dont le style ait été considéré comme la perfection du genre. La plupart des personnalités ont eu des éclipses, leur mode s'impose pendant une certaine période et est bientôt remplacée par une compréhension différente qu'un musicien plus heureux a lancée sur le marché musical.

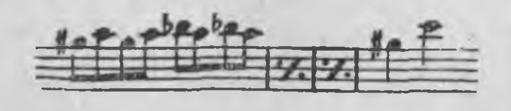
Le style de Jimmy Dorsey est le style avec un grand S. Il n'a été influencé que par quelques musiciens

inconnus en Europe dont Jimmy Noone, Johnny Dodds et Léon Rappolo qu'il dépassa rapidement en renommée; c'est un découvreur, une individualité lourde de sensibilité et de fraîcheur. Son interprétation est pure et déliée de tous parasites; pas de remplissages, pas de ritournelles, pas de banalités — rien que du rythme dans les arabesques duquel il coule tout son cœur, toute sa spontanéité, tout son tempérament, toute sa divine sonorité.

Il va sans dire que l'influence de Jimmy a été définitive au point qu'il n'est pas un saxophoniste qui ne vive de son inspiration et n'apporte les échos plus ou moins éloignés de son formidable lyrisme.

Son œuvre est trop importante pour en parler en détail. Je l'ai vu à Ostende, mince, châtain, rasé, aimable, tout étonné d'être lui-même et ne tarissant pas d'éloges sur les musiciens qui n'arrivent pas à son orteil. Il faut se rappeler " *Southern Roses* ", " *Sweet Letter from you* ", et la série de disques qu'il a donnés dans ces dernières années.

Il a écrit en août 1930 un article dans *Rhythm* où il raconte certains potins saillants à propos de disques qu'il a enregistrés. C'est ainsi, dit-il, que le chorus de " *That's no Bargain (Brunswick),* " a été interprété par lui, mais c'était en réalité le refrain de " *Tiger Rag* " (Duophone) qu'il avait repris, tant il était original. Chacun se souviendra du début:



Et Jimmy Dorsey ajoute qu'après ces deux prestations, Paul Whiteman décida d'incorporer à nouveau le même chorus dans " *Sensation Stomp* ".

J'ai cité ces quelques mesures parce qu'elles ont leur importance et que depuis leur apparition, elles ont été copiées, transposées, modifiées des centaines de fois par tous les saxophonistes.

Faut-il ajouter qu'à toutes ces qualités, Jimmy Dorsey en joint une autre: c'est celle d'avoir un frère qui est lui-même devenu une gloire du jazz. Celui-ci dispute en effet parmi les blancs la palme du trombone avec Miff Mole et Teagarden et joue de la trompette au point qu'on peut le comparer aux meilleurs. Tom Dorsey a été formé à l'école de son frère qu'il a suivi dans la plupart de ses engagements et de ses succès.

Frankie Trumbauer

Un seul blanc en Amérique a une réputation aussi complète que Jimmy Dorsey; c'est Frankie Trumbauer et tous deux se doivent suffisamment peu de chose pour qu'on puisse parler de leurs deux réalisations comme l'expression parallèle de tempéraments différents. Il est d'origine allemande et conquit ses premiers galons avec Ray Miller. Il passa par d'innombrables orchestres depuis le Goofus Five jusqu'à Paul Whiteman dont il est une des pierres angulaires.

Son génie est beaucoup plus chaotique, plus désordonné, plus sauvage que celui de Jimmy. Il a des sautes de températures musicales qui font tressauter les graphiques de ses solos.

MIFF MOLE

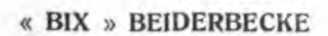


EUGENE SEDRIC



« RED » NICHOLS »





« BIX » BEIDERBECKE

Il est lourd d'une dextérité où il ne veut couler aucune phrase conventionnelle.

Quiconque a entendu une interprétation des deux as les distinguera à jamais. Trumbauer est rugueux, ne vivant que du rythme, cherchant souvent des originalités acrobatiques tandis que Dorsey, excellent Américain dont le nom semble rappeler l'Ile-de-France, apporte dans son art une douceur et une émotion latines, un brio et une perfection inégalés.

Il peut paraître idiot de les définir mais il me semble que les deux noms expliquent le talent profond de chacun d'eux; Trumbauer a la compréhension germanique tandis que Dorsey a les qualités françaises que l'on cite par opposition à l'esprit musical allemand. Trumbauer est plus intellectuel, Dorsey est plus sentimental.

Aussi le premier a-t-il un jeu qui s'apparente à merveille à celui de Bix Beiderbecke, avec qui il a souvent joué, tandis que Jimmy procède de la même compréhension du jazz que Red Nichols.

Adrian Rollini

Celui-ci n'a pas de concurrent; il a un monopole exclusif du saxophone basse où il est très reconnaissable par son style nourri et saccadé, sa sonorité unique et son vibrato si particulier. Dès son apparition dans l'équipe des " *California Ramblers* " Rollini qui est de descendance italienne prouve un don du jazz qui était à mon sens beaucoup plus avancé comparativement que celui de ses camarades. Pour s'en convaincre, il

suffit de retourner à " *Nashville Tennessee* ", à " *Little old clock* " et de suivre le processus musical de son inspiration multiple pour constater qu'il a très peu changé. En 1928 il vient à Londres où il devient l'âme de l'orchestre de Fred Elizalde avec lequel il resta jusqu'à sa dislocation.

Rollini a eu comme peu d'autres une énorme influence dans le monde des musiciens de jazz. Il a d'ailleurs mis à la mode pendant tout un temps un instrument bizarre, le " *goofus* ", dont il joue à ravir et poussa même la fantaisie jusqu'à en inventer un autre qu'il appelait le " *hot fountain pen* ".

Le goofus n'était pas une pièce d'orchestre de danse; il ne pouvait servir qu'à l'enregistrement; c'est un appareil en cuivre avec clavier rudimentaire auquel le son est fourni par un long tuyau en caoutchouc qui s'adapte à la bouche de l'exécutant.

Miff Mole

Miff Mole est un tout jeune homme qui détient avec Teagarden et Tom Dorsey la royauté incontestée du trombone parmi les visages pâles. Il s'est fait connaître du grand public dès 1924 avec des solos hot d'une aisance vertigineuse; il était à ce moment l'as des Cotton Pickers. Auparavant déjà, il avait travaillé avec les principaux chefs de file qui l'avaient considéré comme irremplaçable. En 1927 après les " *Red and Miff* " de célèbre mémoire, il impose ses directives à son orchestre d'enregistrement " *les Molers* " et il remet à la lumière de vieux airs oubliés auxquels

il donne une nouvelle interprétation. Sa renommée fut d'ailleurs telle qu'il fut pendant longtemps le soutien de Paul Whiteman qu'il quitta pour laisser plus de liberté à son initiative.

Miff Mole a compris très tôt qu'il devait éviter les wawas et les glissandos et tout son art fut de précision, d'attaque, de développement. Chaque phrase rythmique commencée était réalisée dans son interprétation la plus complète. Chaque idée poétique était intégralement traduite sans lacune et sans sous-entendu. Son style a d'ailleurs été pillé par tous les joueurs de trombone et on peut dire que des as comme Vauchant ou comme Christian n'existeraient pas dans leur style actuel sans l'apport puissant et personnel de Miff Mole.

Earl Hines

Il ne manque pas de bons pianistes dans le monde du jazz et au premier plan de ceux-ci, il faut présenter Arthur Schutt, Lennie Hayton, Frank Signorelli. et surtout l'homme le plus complet à mon sens : Earl Hines. C'est un pianiste d'une culture et d'une puissance d'interprétation qui dépassent tout entendement. Certains de ses morceaux sont l'occasion d'acrobaties et de pirouettes qu'il marie à des thèmes d'une fraîcheur et d'une ingénuité qui sombrent brusquement dans une atmosphère compliquée à la mode de Ravel et cependant, à travers ces aventures digitales inimaginables, jamais le jazz le plus averti ne perd ses droits, jamais la main gauche solide et épaisse n'oublie un rythme fécond et chargé.

Ce musicien de couleur eut vite sa gloire à Harlem, soliste, compositeur, arrangeur, il fut bientôt engagé par Louis Armstrong avec qui il réalisa quelques très belles œuvres.

Rappelons d'abord ses solos qui sont des perfections du genre : *" 57 Varieties "* et *" I Ain't got nobody "*, *" Caution Blues "* (Parlophone), puis ses accompagnements si heureux où Louis avait vraiment trouvé un partenaire digne de sa maîtrise : *" West End Blues "*, *" Basin Street Blues "*, *" No one Else, but You "*, *" Save it Pretty Momma "* (Parlophone).

Actuellement Earl Hines a quitté le grand trompettiste et a formé un nouvel orchestre qu'il dirige selon ses propres conceptions du jazz. Attendons-le avec confiance puisqu'avec les pianistes Edgard Hayes, Fats Waller et Zinkey Cohn il est au pinacle du jazz noir.

" Duke „ Ellington

On ne sait qui il faut louer en Duke Ellington du pianiste, du compositeur ou du chef. Il est né en 1899 à Washington et eut une solide formation musicale. Pendant la guerre, il commence à travailler sous la direction de Thomas et bientôt dirige une équipe de cinq exécutants avec lesquels il se fait remarquer. Puis voici l'engagement tant attendu chez Baron à New-York et enfin l'emballement du public à la faveur duquel le " Duke " se voit réclamé au Kentucky Club où il séjourna quelques saisons.

Puis en 1927, c'est la gloire. Il passe d'abord au Roseland puis au fameux Cotton Club de Harlem.

Depuis lors son orchestre s'est taillé une réputation

mondiale et Duke Ellington a eu même cette consécration vraiment rare d'enregistrer des disques avec des musiciens blancs qui ont ainsi reconnu la valeur de sa compréhension musicale. C'est en outre un homme des plus occupés. Il a interprété la " Show Girl " de Gershwin au Ziegfield, accompagné Maurice Chevalier au Fulton Théâtre et enregistré de nombreux disques qui changent de nom selon les marques : Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra (Victor), The Jungle Band (Brunswick), Harlem Footwarmers (Okeh), Sonny Greer and his Memphis Men (Columbia). C'est de plus un compositeur de grand talent dont il faut rappeler *" Black and Tan Fantasy "*, *" Black Beauty "* *" Mood Indigo "*, etc.

Duke Ellington dans un de ses interviews se déclare grand partisan du rythme. Pour lui la section rythmique est de loin la plus importante; sans une base solide de rythme impeccable un orchestre ne peut à son avis avoir du succès même si la section mélodique est on ne peut plus brillante. Il dénonce d'autre part l'apathie développée dans certains jazz par le battement continuel d'un rythme en quatre temps détruisant chez les exécutants toute possibilité d'intérêt pour ce qu'ils jouent, rendant ainsi l'exécution machinale et mécanique.

Ellington estime que le membre le plus important de la " rhythm section " est le pianiste, dont le rôle est de nourrir l'orchestre de rythme : arpèges et chromatiques rapides jusqu'à ce qu'il joue en solo, laissant alors pleine liberté à son imagination et à sa technique sans jamais oublier un seul instant son rythme immuable sous peine de jeter la confusion dans toute la section

rythmique. En sa qualité de pianiste il déclare l'after-beat un des rythmes les plus efficients à la condition d'être joué avec accentuation de la basse (Exemple 1). L'exemple 2 montre un rythme en 4 temps dont les 1er et 3e temps de la mesure sont accentués, rythme à grand effet dans des choruses où la section rythmique joue doucement contre un solo ou contre la section mélodique. Abordant le problème du dernier chorus il met les pianistes en garde contre cette tentation de parcourir le clavier d'un bout à l'autre profitant du pêle-mêle des autres instruments. Dans l'exemple 3, il recommande un rythme qu'il appelle " Walking Bass ", rythme excellent pour les choruses d'ensemble, auquel il donne profondeur et solidité tout en gardant le " swing " (balancement) nécessaire et en incitant les autres membres de la section à donner toute la mesure de leur talent.



L'orchestre Ellington ne joue que des arrangements spéciaux écrits par le chef lui-même. Le premier soin de ces arrangements s'adresse à la section rythmique dont tous les instruments : piano, banjo, basse et batterie jouent les mêmes rythmes simultanément, point essentiel.

Une particularité de l'orchestre Ellington : trois trompettes et deux trombones composant le bloc des cuivres, dont l'ensemble sonne beaucoup plus plein que dans d'autres orchestres. Avec les trois saxos et les cinq cuivres l'orchestre possède une section mélodique capable d'obtenir une harmonie pleine et profonde.

Comme compositeur, Ellington possède une solide réputation. Vers 1926 il composa une première œuvre "*Birmingham Breakdown*" qui n'eut aucun succès. Elle contenait cependant une phrase (Exemple 4) reprise plus tard dans le "*New Low Down*" de Jimmy Mc Hugh et dans "*Crazy Rhythm*" qui firent tous deux de gros succès. Apparemment cette phrase vint avant son heure !! Les œuvres de Duke Ellington sont toutes très originales du double point de vue harmonie et rythme. Il considère que la musique nègre est quelque chose qui vivra, quelque chose que la postérité honorera d'une considération plus élevée que la simple musique de danse actuelle généralement composée à l'aide de rythmes banaux et d'harmonies indigentes. C'est probablement la raison pour laquelle les œuvres d'Ellington, quoique appréciées et jouées par les artistes musiciens professionnels, ne peuvent faire des succès populaires. Sa dernière œuvre publiée est "*Mood Indigo*".

Duke Ellington pense que ce qui est encore connu

sous le nom de "jazz" est appelé à jouer un rôle considérable dans le développement de la musique classique de l'avenir. Il signale l'activité des nègres dans tous les domaines, y compris les arts, et estime qu'en musique nègre un effort se manifestera comme il a été fourni en littérature par Countee Cullen et d'autres.

Dès lors il n'est pas étonnant d'apprendre que Duke Ellington travaille actuellement à une rhapsodie se composant de quatre ou cinq mouvements, œuvre entièrement écrite en musique rythmique moderne. Ce sera une large fresque de l'histoire des nègres américains, écrite par un musicien de leur race.

Pour terminer il me reste à dire que Duke Ellington est guidé par Irving Mills, le grand promoteur de jazz américains. Il doit une large part de sa foudroyante progression à cet influent manager dont le frère Jack Mills est l'éditeur new-yorkais bien connu. Dans le film "*Check and Double Check*" tourné par les deux étoiles radiophoniques Amo's n' Andy pour Radio Pictures, nous aurons le plaisir de voir et d'entendre l'orchestre Ellington spécialement choisi pour apparaître avec ces deux vedettes.

Duke Ellington est une des grosses attractions de la National Broadcasting Company, la fameuse société de radiodiffusion. Il vient de signer un nouveau contrat de trois ans avec le Cotton Club de Harlem où il a déjà séjourné trois années consécutives et avec quel succès. Il fait actuellement une longue tournée des théâtres Paramount Publix, tournée qui l'entraînera jusqu'aux confins du Middle West. Duke Ellington reçoit chaque jour un imposant courrier qui lui vient

de ses nombreux admirateurs et leur enthousiasme se manifeste à chacune des lignes qu'ils écrivent. Souhaitons de le voir un jour débarquer en Europe avec son orchestre.

Eugène P. Sedric

J'aurais naturellement pu parler de Coleman Hawkins, le fameux saxophone-ténor de Fletcher Henderson, qui a une réputation mondiale et est considéré comme l'as de son instrument mais j'ai préféré consacrer quelques lignes à Sedric qui est loin d'avoir la renommée qu'il mérite.

C'est peut-être l'occasion de constater un phénomène qui se traduit depuis peu dans le monde du jazz et qui est d'une certaine importance parce qu'il marque le déclin d'un instrument au profit d'un autre.

Pendant de longues années le saxophone alto était considéré comme l'instrument de solo par excellence et le ténor était relégué au deuxième plan au point que les exécutants restaient de ce fait un peu dans l'ombre.

Actuellement, le phénomène contraire se fait jour et le ténor jouit d'une vogue inégalée.

Eugène P. Sedric est né en 1906, à Saint-Louis. Son père, pianiste de talent, lui inculqua les premiers principes musicaux et toute son enfance se passa dans l'atmosphère du ragtime et du jazz.

A l'école, il joua avec Joséphine Baker sur qui les dieux veillaient déjà et qui réjouissait fort ses petits camarades par un don merveilleux d'à-propos, de chant et de danse.

En 1922, il fait ses premières armes dans l'orchestre de Charlie Creath, puis en 1923, il joue du saxophone dans l'orchestre de Fate Marable où nous retrouvons les individualités suivantes :

Louis Armstrong (trompette); Georges Forster (basse); Johnny Dodds (clarinettiste); Boyd Atkins (saxophone).

L'orchestre de toute première qualité avait été engagé pendant toute une saison pour jouer sur le steamer de plaisance "Saint-Paul" qui faisait des randonnées nocturnes de plaisir sur le Missisipi.

En 1924, nous le retrouvons avec Julian Huthor accompagnant une revue de Jimmie Cooper à Harlem, et bientôt en 1925, il est engagé par Sam Wooding avec qui il reste jusqu'en 1931, tournant néanmoins des disques avec King Oliver et Clarence Williams.

Eugène P. Sedric peut être comparé aux meilleurs ténors du monde et, pour ma part, je trouve que ni Babe Rusin ni même Bud Freeman n'atteignent à son potentiel.

Sur un autre plan, il est même, à mon sens, très près de Hawkins. Celui-ci a peut-être plus d'imagination, plus de trouvailles heureuses et inattendues à la manière d'Armstrong, les courbes de ses graphiques hot sont plus agités, son style est gonflé d'un paroxisme plus complet mais Eugène P. Sedrie apporte dans ses exécutions de bostons (il appelle ainsi les solos de hot) un classicisme pur qui rappelle la manière de Rollini, une aisance qui est d'autant plus émouvante qu'elle est moins acrobatique, un volume d'exécution touchant à la perfection et une personnalité lourde d'une sensibilité poignante.

Il faut l'avoir entendu quand l'orchestre de Sam Wooding joue hot, attaquer des solos qui éteignent le restant de l'orchestre. Sa sonorité merveilleuse éclate tout à coup, Sedric baisse les paupières et entre dans un état de transe qu'il extériorise génialement.

Ceux qui n'ont pas entendu son solo de *Tiger-Rag* ne peuvent pas comprendre la puissance, la diversité et la fertilité de celui qui, pendant deux ans, passa méconnu à travers l'Europe et dont les revues auront à parler avant peu.

CHAPITRE XVIII

Les Compositeurs

L'immense consommation américaine et l'exportation mondiale des jazz qu'on joue pendant une saison au plus a permis à une brillante phalange de se consacrer exclusivement à l'écriture de morceaux syncopés.

Il n'entre pas dans mes intentions de pénétrer le détail de chacune de ces valeurs individuelles.

Je n'ai pas suffisamment de connaissances techniques pour pouvoir porter un jugement sérieux.

Dès après guerre, deux personnalités s'affirment; ce sont Irving Berlin et Georges Gershwin. A côté d'eux, une pléiade de compositeurs donnent des airs qui ont quelque succès: Kahn et Schoebel " *Nobody Sweet Heart* "; Vincent Rose et Al Jolson " *Avalon* "; Roy Turk et J. Russel " *Aggravating papa* "; La Rocca " *Tiger Rag* "; Geoffroy O'Hara " *K K Katy* "; Pinkard " *Mammy o mine* "; Max Kortlander " *Tell me* "; Herman Darewsky "*Peaches, Arizona*"; Bob Carleton "*Ja Da* "; John Schonberger " *Whispering* "; etc.

Mais incontestablement le monopole de la création est laissé aux deux premiers cités. Georges Gershwin

continuera à sortir des airs syncopés populaires et réalisera même son fameux " *Rhapsody in Blue* " qui consacrera définitivement sa gloire.

J'ai déjà parlé longuement de Irving Berlin, de son vrai nom Isadore Baline. Son premier air fut " *Marie in Sunny Italy* " qui lui fut payé 47 cents. On raconte qu'après cette parution Irving attendit quelque temps avant d'obtenir l'assentiment d'un éditeur. A l'occasion de la venue du coureur de Marathon italien Dorando, il composa un poème sportif qu'il porta chez Ted Snyder Co. On lui offrit 25 dollars en demandant après lecture du texte où se trouvait la musique. C'est alors qu'Irving Berlin prit les paroles et improvisa un air qui satisfit complètement l'acheteur.

Irving Berlin a actuellement sa propre maison d'édition à Broadway et *Rhythm* expose que depuis son premier air, plus de trois cents autres ont jailli de l'imagination féconde du compositeur israélite.

Avant la grande guerre " *Alexander's Ragtime* ", " *Every Body's Doin it* ", " *That Mysterious Rag* " étaient populaires. En 1920, Irving Berlin fonda la Music Box, puis en 1924 donne quelques valses qui firent le tour du monde : " *What 'll do?* ", " *All Alone* " etc.

Actuellement voici les compositeurs blancs les plus connus en Amérique : Irving Berlin, Georges Gershwin, Jerome Kern, Vincent Youmans, Rudolf Friml, Walter Donaldson, Isham Jones.

Le contingent noir a aussi apporté une collaboration heureuse à la grande création de la musique syncopée.

Rappelons que le Blues qui éclata en Europe en 1925 était beaucoup plus ancien et devait son origine à de vieux thèmes nègres du sud. La composition poétique

des premiers blues comportait une série de tiercets avec les deux premiers vers identiques pour chaque strophe.

Oh, de Mississipi river is so deep an' wide
Oh, de Mississipi river is so deep an' wide
An' my gal lives on de odder side

Parmi les plus anciens nous trouvons "*Train's Comin*", "*Cheer the Weary Traveller*", "*Joe Jacobs*", "*Going to see my Sarah*", "*Juba*", "*East Saint-Louis*". C'est dans cette atmosphère de vieux airs que vécut longtemps W. C. Handy qu'on a surnommé le père du Blues. Il est né en 1873 à Florence, petit village de l'Alabama; son père était un prêtre méthodiste qui lui donna une formation musicale classique. Puis sa vie change et il doit travailler; à 19 ans, il est ouvrier dans une manufacture à Bessemer. Peu à peu il compose ou transforme des spirituals; enfin en 1909, il dirige une petite fanfare à Memphis et pour appuyer les élections de Master Crump, l'équipe de Handy va jouer aux coins des rues dans un style d'improvisation si charmant que le président Crump est bientôt élu et attribue sa victoire à la nouvelle forme d'airs musicaux intronisés dans la petite ville par le chef Handy.

Peu après celui-ci compose la musique et les paroles du sublime "*Saint-Louis Blues*" qui est le blues le plus connu et le plus copié dont voici la version originale en écriture nègre :

I hate to see de ev'nin' sun go down
Hate to see de evenin sun go down
Cause my baby he done lef dis town
Feelin' to morrow lak ah feel to day
Feel to morrow lak ah feel to day
I'll pack my trunk Make ma get away.

Chorus.

St-Louis woman wid her diamon' rings
Pulls dat man roun' by her apron strings
'Twant for powder an' for store bought hair
De man I love would not gone now here.

On retrouve dans ce blues la naïveté poétique des premiers spirituals et coon songs. D'ailleurs tous ces chants avec une affabulation très simple ont eu énormément d'influence sur la culture et la poésie nègre en Amérique.

Peut-on rappeler qu'un des plus grands poètes noirs de Harlem, Langston Hughes, appela son formidable recueil " *Weary Blues* " en souvenir d'une vieille chanson populaire. Celle-ci commençait par ces mots : "*Got de weary blues can 't be satisfied* ".

Il y aurait un merveilleux article à écrire sur les relations du jazz et de la littérature nègre. On verrait la compénétration nécessaire de ces deux arts et combien l'improvisation poétique doit à la musique syncopée.

Il y a naturellement de nombreux autres compositeurs nègres dont il faut retenir Thomas Waller que Duke Ellington considère comme le " *hottest in the World* " et dont le " *Ain 't misbehavin* " a donné la mesure; après lui vient James Johnson puis des musiciens qui composent de temps en temps comme King Oliver " *Westend Blues* ", Dowell, Mac Hugh, Mills, Razaf, Brooks, etc.

Jusqu'en 1927, la composition européenne de jazz a été nulle. Robert Stolz est le premier dont " *Salomé* " ait été connu à l'égal des succès américains mais



SOPHIE TUCKER



THE RHYTHM BOYS



THE 3 BOSWELL SISTERS
&
THE 4 MILLS BROTHERS

cet auteur, comme tous les Allemands en général, a cherché à créer une forme de jazz national qui se voulait indépendante de l'influence américaine.

L'Angleterre fait actuellement un énorme effort pour la création d'airs et de lyrics spécifiquement britanniques. Les éditeurs de Londres et les magazines ont tout mis en œuvre pour lancer Horatio Nicholls. De dures campagnes de presse tendaient à repousser la vogue des airs américains qu'on eut dû remplacer par de la production nationale. Je me souviens même à ce propos qu'une revue publia un long article d'un certain Sievier qui préconisait l'emploi exclusif des airs britanniques et commençait par cette phrase d'un grotesque à faire frémir : " J'ai toujours été fier du fait " que je suis Anglais et parce que sujet Anglais je me " suis toujours considéré comme supérieur à tout autre " individu de n'importe quelle nationalité ".

Malgré cette supériorité, il faut bien avouer que l'Angleterre n'a pas apporté un complet esprit de réussite et je préfère pour ma part au point de vue européen la belle réalisation de Peter Packay et de David Bee. Je suis assez ennuyé de dire qu'ils sont Belges parce qu'on pourrait m'accuser de nationalisme alors que cette maladie m'a toujours paru une grossière erreur lorsqu'on l'applique à des questions d'orchestre ou de fox-trots.

J'aime Peter Packay et David Bee parce qu'ils n'ont pas essayé de battre les Américains sur leur terrain. Une grande idée domine leur œuvre : actuellement la véritable forme du jazz est la compréhension hot, les Américains écrivent des thèmes sur lesquels les exécutants improvisent, pourquoi les compositeurs n'impro-


THE 3 BOSWELL
SISTERS
&
THE 4 MILLS
BROTHERS

cet auteur, comme tous les Allemands en général, a cherché à créer une forme de jazz national qui se voulait indépendante de l'influence américaine.

L'Angleterre fait actuellement un énorme effort pour la création d'airs et de lyrics spécifiquement britanniques. Les éditeurs de Londres et les magazines ont tout mis en œuvre pour lancer Horatio Nicholls. De dures campagnes de presse tendaient à repousser la vogue des airs américains qu'on eut dû remplacer par de la production nationale. Je me souviens même à ce propos qu'une revue publia un long article d'un certain Sievier qui préconisait l'emploi exclusif des airs britanniques et commençait par cette phrase d'un grotesque à faire frémir : " J'ai toujours été fier du fait " que je suis Anglais et parce que sujet Anglais je me " suis toujours considéré comme supérieur à tout autre " individu de n'importe quelle nationalité ".

Malgré cette supériorité, il faut bien avouer que l'Angleterre n'a pas apporté un complet esprit de réussite et je préfère pour ma part au point de vue européen la belle réalisation de Peter Packay et de David Bee. Je suis assez ennuyé de dire qu'ils sont Belges parce qu'on pourrait m'accuser de nationalisme alors que cette maladie m'a toujours paru une grossière erreur lorsqu'on l'applique à des questions d'orchestre ou de fox-trots.

J'aime Peter Packay et David Bee parce qu'ils n'ont pas essayé de battre les Américains sur leur terrain. Une grande idée domine leur œuvre : actuellement la véritable forme du jazz est la compréhension hot, les Américains écrivent des thèmes sur lesquels les exécutants improvisent, pourquoi les compositeurs n'impro-

viseraient-ils pas et ne fixeraient-ils pas par écrit les partitions de chaque instrument en tenant compte de l'interprétation hot ?

Voilà l'idée originale à laquelle ils se sont voués avec un succès sans précédent. Faut-il rappeler " *Baby Lou* ", " *Vladivostock* ", " *Poor old Bum* ", " *Beeology* ", " *High Tension* ", " *Dixie Melody* ", " *Autumns winds* " qui ont été joués par tous les orchestres du monde ?

L'avenir réserve à ces deux jeunes amateurs, qui vinrent au jazz par véritable passion, des triomphes qui ne feront certainement que croître.

CHAPITRE XIX

Chœurs et Chanteurs

La voix nègre fut le premier véhicule du jazz et même après l'explosion épidémique des orchestres de danses, la tradition continua chez de nombreux amateurs qui s'unissaient pour chanter des spirituals, des berceuses, des rags ou du jazz.

Nous avons parlé déjà d'ensembles spécialisés dans l'interprétation de la musique religieuse. Il était certain que cette formule devait être féconde dans son application bien organisée à la musique de danse.

Il fallut attendre les "*Revellers*" pour avoir un chœur vraiment populaire et il faut se souvenir du succès de "*Dinah*" en Europe pour comprendre le brusque engouement du public pour ces airs musés, chantonnés, avec délicatesse, tact et spontanéité. Le secret de leur interprétation réside dans une préparation soignée d'effets simples où la discrétion s'unit à la sensibilité.

Chacun des cinq exécutants de cette quintette célèbre cherchait sa voie en chantant dans des music-halls ou des dancings de New-York. Quatre d'entre eux

avaient même formé la " *Shannon Quartet* " sans forcer la gloire. Il fallut l'intervention d'Ed. Smalle, pianiste, arrangeur à la voix chaude de ténor, spécialiste en " voo-doo-dle-oo " pour cristalliser et synthétiser en un ensemble harmonieux les possibilités de chacun.

A côté d'Edward Smalle nous avons tous entendu les voix fusantes et tendrement nuancées des ténors Franklyn Baur et Lewis James, le ronronnement du baryton Elliott Shaw pendant que Wilfred Glenn tissait de sa puissante voix de basse la toile de fond sur laquelle l'air tout entier s'appuyait.

C'est en 1925, je pense que les Revellers apparurent en Europe pour un engagement à Londres au Prince's Restaurant mais auparavant déjà leur réputation avait été mondialement diffusée par le truchement des disques.

Ils ont enregistré d'innombrables airs pour toutes marques et j'ai lu l'autre jour un article où on discutait sur les qualités différentes de deux quintettes qui n'étaient d'ailleurs que les seuls et mêmes *"Revellers"*, ainsi qu'ils s'appellent pour Victor et His Masters Voice, tandis qu'ils deviennent " *The singing Sophomores* " lorsqu'ils chantent pour Columbia et " *The Merrymakers* " lorsqu'on les entend chez Brunswick.

Bientôt les Revellers furent rejoints dans la renommée par un simple trio que Paul Whiteman s'était adjoint. C'est dans l'ombre du plus grand orchestre du monde que le succès des " *Rhythm Boys* " s'affirma au point de menacer sérieusement la royauté populaire de la quintette célèbre. Harry Borris, Bing Crosby et Al Pinker avaient trouvé un style complètement différent de tout ce qu'on avait entendu à ce jour. Ils se spécia-

lisèrent dans l'interprétation hot des jazz et tandis que les Revellers restaient rivés à une douceur qui à la longue risquait de sombrer dans la monotonie, les rhythm boys apportèrent un ordre sûr dans un désordre apparent. Ils soignèrent leurs effets, disloquèrent le rythme et mirent " un bonnet rouge " à l'expression.
Pendant longtemps ils furent au côté de Paul Whiteman et l'aidèrent puissamment à la réalisation du "*King of the Jazz*". On peut dire qu'ils atteignirent dans les quelques airs de ce film au maximum de leur potentiel rythmique.

Depuis lors ils ont quitté le roi du jazz et volent de leurs propres ailes. Whiteman dut d'ailleurs concevoir quelque chagrin de cette amputation et c'est en vain qu'il chercha des successeurs. Les Rhythm Boys sont irremplaçables et on dit en Amérique qu'il n'y a qu'un seul Bing Crosby.

Une autre trinité célèbre s'est révélée il n'y a pas longtemps et est actuellement considérée comme ce que l'Amérique a fait de mieux à ce jour. Il s'agit des *Boswel Sisters* dont les chants ont envoûté tous ceux qui les ont entendues. Elles sont toutes trois originaires de la Nouvelle-Orléans où elles commencèrent à apprendre la musique classique et formèrent même un trio de concert avec un violon, un violoncelle et un piano.

Peu après, elles abandonnèrent la " grande " musique pour le jazz et jouèrent des airs connus mais elles avaient remplacé les premiers instruments par un saxophone, un banjo et un piano.

C'est ainsi tout naturellement qu'elles se mirent à chanter et continuèrent.

Aujourd'hui, elles ont une réputation hors pair, ont eu un contrat avec la firme Okeh et viennent d'en signer un nouveau avec Brunswick où elles ont enregistré avec les frères Dorsey : " *When I take my Sugar to tea* " et " *Whadja do to mee* ".

Il faut avoir écouté religieusement leurs ensembles pour se rendre compte de la perfection du genre, chacune d'elles tisse mélodieusement sa partition pendant que l'aînée Connie s'est attribuée les passages de basse où sa voix enrouée, où l'on retrouve l'accent d'Armstrong, est facilement reconnaissable. Leur plus belle réalisation à ce jour est sans conteste " *Heebie Jeebies* " à propos duquel j'ai écrit :

Heebies Jeebies est une révélation pure et simple. Cet air avait été joué voici quelque quatre ans par les " Red Heads " et on se souviendra qu'il nous avait été donné d'entendre à cette occasion une des plus parfaites réalisations de Red Nichols.

Voici que le même air est l'occasion d'une résurrection à laquelle les sœurs créoles ont apporté une fougue, un ensemble, un sens du jazz qu'on ne peut imaginer.

C'est à ce jour les meilleures chanteuses que j'ai entendues et Parlophone a eu le flair en introduisant un disque de chant à côté d'Armstrong, Trumbauer et autres vedettes.

Une précision d'intonation extraordinaire, des attaques déroutantes, de fauves éclats éclairés par une sentimentalité exquise, certains accents amers qui laissent pressentir que ces merveilleuses diseuses sont nègres, bref voici un ensemble qui par un seul air se hisse au pinacle de la renommée.

Après la quintette et les trinités, présentons le duo célèbre " *Layton et Johnstone* ".

Depuis longtemps déjà les deux nègres avaient uni leurs dons d'expression et la gloire boudait toujours; c'est en Angleterre qu'ils la découvrirent en 1924. Ils étaient arrivés pour un simple engagement et repartirent victorieux, acclamés, redemandés par tout le monde, félicités par le Prince de Galles.

Turner Layton s'était d'abord essayé à la composition avec un certain talent quand il découvrit que le jazz l'appelait ailleurs. Clarence Johnstone ne se destinait pas à la musique; il appartenait à ce groupe intellectuel des noirs qui commencent par devenir des diplomés d'université puis en raison de l'encombrement professionnel chez les hommes de couleur cherchent le pain quotidien dans des places de liftiers, portiers ou autre état secondaire.

C'est d'ailleurs le miracle d'une race aussi sympathique qu'on puisse trouver des hommes cultivés dans tous les rangs sociaux. Rappelons-nous que Langston Hughes, le grand poète nègre américain, fut tour à tour livreur chez un marchand de chapeaux, marin, aide-cuisinier, garçon de restaurant et même portier de boîte de nuit à Montparnasse et nous ne nous étonnerons pas que Johnstone soit un médecin qui est allé à la musique parce que les malades n'allaient pas à lui.

Il a d'ailleurs bien fait.

Depuis 1924 ces deux amis comparses se sont entendus à ravir pour tous les bons coups de mains musicaux. L'accent chaud et poivré de Johnstone a épousé avec passion la voix mélancolique de Layton et pour

nos plus beaux soirs ils ont ensorcelé les disques sombres comme leur race. Nous voici maintenant aux personnalités "toutes seules" et il ne manque pas de chanteurs au pays du jazz. J'ai beaucoup aimé jadis Jack Smith dont la voix est si phonogénique; "*Blue Skies*" et "*The Song is ended*" sont parmi ses meilleures interprétations qui se répètent trop sans assez se renouveler. Vaughn De Leath eut aussi son heure de succès avec "*Ukulele Lady*", "*Sometimes I'm Happy*" et "*Muddy Water*". Il faut naturellement donner une mention toute spéciale à la regrettée Florence Mills qui passa parmi nous comme un météore que les mitrailleuses du "*Plantation Band*" blessèrent mortellement. Joséphine Baker a repris sa couronne et y a joint quelques bananes. Cette belle diablesse paraît la plus chaude expression sauvage du jazz qu'elle extériorise à tous les mouvements de son corps et à tous les moments de ses chansons. Ethel Waters et Rosa Henderson me furent l'occasion de quelques bons disques qui restent pour moi la véritable plainte nègre pleine de cafard émouvant et d'accentuations crapuleuses qui rappellent les plus fiévreux instants du gigantesque chanteur Louis Armstrong que je mets par-dessus tous les autres avec Cab Calloway.

Je n'en ai entendu qu'un seul que je puisse leur comparer, c'est Bernard Dudley, le chanteur de Grégor. Une âme transie par le jazz et subissant douloureusement tous les frissons de l'orchestre. Il ballotte sous les vagues de fond des syncopes comme un rabbin en prière et tout à coup il se déchaîne; il n'est plus un homme mais un chant, sa bouche se contorsionne, il fait des pieds de nez à la mesure, jongle avec les

breaks et exécute le grand écart sur la corde raide du rythme.

Par la lucarne ouverte d'une mesure, il s'échappe dans l'irréel et ne retombe sur terre que lorsqu'il a crocheté toutes les illusions.

J'ai naturellement réservé la reine du jazz pour la bonne bouche. Sophie Tucker est née de parents allemands vers 1888 à Hartford (Connecticut). Toute jeune elle chanta les premiers airs de musique syncopée et en 1906 déjà, elle paraît en public avec des ragtimes et d'autres airs populaires. Elle fut enregistrée pour la première fois par Edison Bell et la gloire commençant à la combler de faveurs, elle est bientôt réclamée à travers toute l'Amérique et arrive à Londres en 1922 où elle participe avec George Robey à une revue de l'Hippodrome. Elle glane tous les triomphes avec ses tyroliennes fatidiques et bientôt elle ne s'exhibe plus qu'avec un jazz d'accompagnement.

C'est la période des premiers airs qui envahirent l'Europe " *Some of these days* ", " *Bugle Call Rag* ", " *I ain 't got nobody* ", " *After you 've gone* ".

Puis la mode consacre l'accompagnement des chanteurs par un orchestre complet quand déjà fatiguée de cette initiative, Sophie Tucker réclame deux pianos puis un seul où se délie Ted Shapiro, le pianiste bègue qui est l'auxiliaire de confiance de la grande vedette.

En 1929, elle modifie la présentation de ses chansons qu'elle habille d'une petite scène de présentation à un cabaret " Reisen Webbers " où elle est maîtresse de cérémonie.

Sophie Tucker a vraiment déjoué la routine, chacune de ses chansons est une victoire sur elle-même car elle

a réussi ce tour de force de ne pas se répéter en restant néanmoins toujours elle-même.

Certains airs ont été creusés à jamais par son imagination débordante et toute nouvelle interprétation doit nous paraître fade. " *Some of these days* " fut un de ses plus chaleureux cris de mélancolie tandis que le " *Yiddish Momma* " était extériorisé avec cette poignante sobriété que seule une juive sentimentale pouvait nous donner.

Elle a trop enregistré pour qu'on puisse citer tous ses succès. Parmi cette longue liste d'airs vibrants, elle-même préfère les titres suivants : " *Louisville Lou* ", " *Ain 't she sweet* ", " *I still Love you* ", " *Lovin Sam* ", " *Some of these days* ", " *The song is ended* ", " *Be you Happy* ", " *O you have no Idea* ", " *My Pet* " et " *The man I love* ".

CHAPITRE XX

Le Jazz actuel en Europe

C'est maintenant qu'il s'agit de faire le point pour ce qui concerne notre continent. J'ai entendu si souvent chez les amateurs de jazz des propos nationalistes que j'en suis à me demander exactement si la musique syncopée européenne est assez émancipée pour échapper à la tutelle américaine.

Honnêtement, je ne le crois pas; le meilleur orchestre que nous ayons eu est incontestablement celui de Fred Elizalde et nous avons vu que son armature était composée d'éléments américains.

Depuis cette époque, le jazz a conquis intégralement le marché et la musique hot est devenue l'apanage de l'élite qui s'intéresse au jazz, au point que les excellentes revues anglaises " *Melody Maker* " et " *Rhythm* " ne conçoivent le bon jazz que sur ce plan trépidant et qu'on sent avec quelle neutralité, avec quelle tiédeur, elles parlent des orchestres anglais qui ont plus de réputation populaire que de talent véritable.

Cette même initiative qui participe même de l'exclu-

sivisme se fait jour dans les revues " *Jazz-Tango* " et " *Music* ". L'avenir est au hot et le temps n'est pas éloigné où le recul sera suffisant pour que le grand public absorbe sans réaction des musiques qu'il eût considérées avec effroi voici quelques années.

Il faut d'ailleurs louer les marques de disques qui n'ont pas sacrifié exclusivement au commerce et qui, comme Parlophone, Brunswick et Odéon, ne regardent pas seulement vers le passé mais tirent des traites musicales sur l'avenir.

His Masters Voice vient d'ailleurs de se joindre à la danse en nous donnant quelques très beaux disques d'avant-garde. Nous n'attendons plus que l'adhésion de Columbia dont la firme américaine sort des disques étonnants de Fletcher Henderson, King Oliver et Bennie Carter que nous espérons entendre bientôt en Europe.

Le jazz a considérablement évolué dans quelques pays d'Europe où le voisinage d'orchestres Yankees, la grave leçon des disques a incité les musiciens à mieux faire. Il faut surtout envisager l'état actuel en Angleterre, en France, en Allemagne et en Belgique.

ANGLETERRE

La formule anglaise n'est pas encore complètement modifiée; les vieux orchestres gardent leur réputation et bénéficient de la considération qui va à un nom glorieux.

Je pense qu'au point de vue artistique l'influence de Jack Hylton est périmée, il a élevé le jazz à la hauteur d'une administration et ses musiciens sombrent dans le fonctionnarisme. D'autres outsiders ont d'ailleurs

déjà relevé le gant et sont en train de battre Jack sur son propre terrain. Ils ont en effet appliqué les principes de méthode du maître en y ajoutant un peu d'initiative, un peu de piment, un peu de jeunesse.

Faut-il citer Jack Payne, Bert Ambrose, Arthur Lally dont les orchestres ont leur moisson quotidienne d'admiration. Voici quel était, il y a quelques mois, le classement des orchestres britanniques après une compétition organisée par le " *Melody Maker* ".

1° Fred Elizalde and his Savoy Music.
2° Bert Ambrose and his May Fair Hotel Orchestra.
3° Savoy Orpheans.
4° Jack Payne and his B. B. C. Orchestra.
5° Ray Starita and his Ambassadors Club Band.
6° Jay Whidden and his Carlton Hotel Dance Band.
7° Al Starita and his Piccadilly Players.
8° Alfredo and his New Princes Orchestra.
9° Marius B. Winter and his Hotel Cecil Orchestra.
10° George Fisher and his Kit Cat aBnd.

Tous ces orchestres sont bons, sans grande originalité, jouant des airs où le hot se marie à la mélodie de façon à contenter tout le monde. D'ailleurs on trouve en Angleterre des musiciens qui sont capables de jouer à la perfection selon la meilleure formule américaine : Jackson et Norman Payne sont des trompettes excellentes, Joe Crossman est considéré comme le roi britannique du saxophone, et Lew Davis, Ben Frankel et Tiny Stock peuvent tenir la comparaison avec les meilleurs.

Mais pour finir, je dois parler de l'orchestre qui est considéré par les vrais amateurs comme le meilleur du moment : c'est celui de Spike Hughes.

Spike Hughes est un tout jeune chef au regard trouble avec une mêche de cheveux dans le coin de l'œil droit, des chemises américaines et une volonté irréfragable de sortir de l'ornière.

Au début de 1930, personne ne le connaissait et à l'apparition de son premier disque " *Kalua* ", il avait gagné la partie, était considéré comme le chef qui arrive et devenait la grande vedette des disques " *Decca* ", où il a donné des airs d'une jeunesse capiteuse : " *Margie* ", " *Poor Butterfly* ", " *Bessie Couldn 't help it* ", " *The man from the South* ", etc., sans oublier son premier disque chez H. M. V. " *Whispering* " et " *Allah 's Holyday* ".

Le style de Spike Hughes qui dirige, arrange les morceaux, écrit probablement les hot et joue de la contrebasse est absolument parrallèle à celui des grands orchestres américains. Chacun des musiciens de l'orchestre est une individualité qui extériorise sa sensibilité en la subordonnant heureusement à l'allure générale.

Le team de Spike Hughes n'est pas une formation durable, un orchestre constitué; le chef qui, jusqu'à maintenant, n'a joué que pour la radio, le disque ou le concert, recrute son personnel parmi les as déjà engagés par les autres orchestres. C'est ce qui explique les différences dans telle interprétation d'instruments ou même dans l'exposé d'ensemble qui peut varier selon les hommes au pupitre.

Voici quelle était la formation première : George Hurley, Ben Frankel, Stan Andrews (violons); Norman Payne (trompette); Jack Fleming (trombone); Harry Hines (clarinette); Filip Buchel, Buddy Fea-

therstonhaugh (saxophones); Eddie Carrol (piano); Lee Smith (guitare); Bill Harty (batterie).

Dans les combinaisons subséquentes, nous trouvons les noms de Phil Cardew, Allen Ferguson, Bobby Davis, Jack Jackson et de la trompette belge Gus Deloof que les lois prohibitives empêchèrent de continuer son engagement en Angleterre.

Je pense que cet orchestre jeune, plein d'initiative, doté d'un courage et d'un grand sens musical fera parler de lui avant peu. C'est d'ailleurs l'opinion de Jimmy Dorsey qui a enregistré " *St-Louis Blues* " et " *Tiger Rag* " avec " Spike Hughes and his three Blind Mice ".

Et maintenant pour donner un aperçu de la valeur des individualités britanniques je pense bien faire en donnant le résultat d'une compétition organisée par le " *Mélody Maker* " (avril 1930) qui avait pour but de former l'orchestre idéal.

Voici quelles sont les musiciens qui furent choisis aux différents instruments :

1er saxophone alto :	Joe Crossman.
	2e Pogson.
2e saxophone alto :	Laurie Payne.
	2e Arthur Lally.
Saxophone ténor :	Joe Jeanette.
	2e Buddy Featherstonaugh.
1er violon :	Eric Siday.
2e violon :	Hugo Rignold.
3e violon :	Jean Pougnet.
1re trompette :	Max Goldberg.
	2e Jack Jackson.
	3e Jack Rayne.

2e trompette :	Norman Payne.
Trombone :	Lew Davis.
Piano :	Arthur Young.
Banjo :	Len Fillis.
Batterie :	Max Bacon.
	2e Bill Harty.
Contrebasse :	Spike Hughes.
Arrangeur :	Lew Stones.

FRANCE

Le jazz français fut longtemps dans le marasme. Il n'y avait pas de groupement qui pût établir, dès le début, une supériorité sur ses collègues. Aucun grand chef n'est intervenu pour contrôler, pondérer, étouffer les éléments intéressants; c'est ce qui a permis à des individualités de se développer et de se former complètement pour le plus grand bien de l'orchestre de Jack Hylton qui a cette théorie contradictoire et incompréhensible de ne recruter à prix d'or que des musiciens hot pour les assoupir dans un orchestre mélodique. Les trois meilleurs hommes de Jack Hylton furent français : Vauchant au trombone, Brun à la trompette et Ekyan au saxophone.

De nombreux autres éléments français valent ces trois as et cette floraison n'est explicable que par le besoin de personnalité, le travail individuel, l'insoumission bohême qui a permis à la plupart de ceux qui ont des possibilités de se cultiver eux-mêmes à l'ombre des méthodes, des conservatoires et des grands chefs qui sont le plus souvent des parasites inintelligents de la réputation que leur ont faite leurs musiciens.



GREGOR ET SES GREGORIENS



GUS DELOOF AND HIS RACKETEERS.

Parmi les orchestres de premier plan j'ai déjà parlé de celui de "*Léo-Pol*" à côté de qui il faut présenter les "*Berson 's Europa Ramblers*", "*Girard and his band*" et naturellement ces différents ensembles ne valent que par les personnalités françaises du hot qui y participent : Paquinet et Ferrari (trombones); Renard, Lapeyronnie (trompettes); Fisbach, Charles, Berson (saxophones); Mougin, Romans (pianistes).

Il faut actuellement mettre hors pair l'orchestre "*Gregor et ses Grégoriens*" qui était à la tête des groupes européens et apporta en France un sens du rythme américain fondu dans une puissante musicalité latine. Ses hot étaient étonnants d'entrain, d'allant, de plénitude et il y a lieu d'ajouter que pour le concert, Grégor était bien le chef le plus spectaculaire qui soit.

Je l'ai écouté religieusement à plusieurs reprises; je sens qu'il est servi par une volonté inébranlable et une nette compréhension du but à atteindre; il laisse à ses hommes assez d'initiative pour ne pas les figer et des morceaux comme "*Tiger Rag*", "*Harlem Madness*", "*Puttin on the Ritz*" dépassaient tous les potentiels hot de l'Angleterre et rejoignaient directement les grands courants syncopés d'Outre-Atlantique.

Voici la composition des Grégoriens aujourd'hui dispersés : R. Allan (batterie), E. Cohanier, Fisbach, C. Lisée (saxophones), Grapelli, G. Schmidt, L. Veintroub (violons), Lapeyronnie, A. Pico (trompettes), Paquinet (trombone), Vandernotte (contrebasse), Dudley (chanteur), Moraweck et Michel Emer (pianistes).

Grégor et ses hommes ont passé toute une saison en Amérique du Sud et dès leur retour un long engagement les a retenus à l'Olympia avant qu'ils ne rejoi-

gnent leurs quartiers d'hiver, le fameux Palais de la Méditerranée à Nice.

On dit actuellement le plus grand bien de *"Ray Ventura and his twenty Collegians"*; ceux-ci formèrent, il y a quelques jours à peine, un orchestre amateur qui vient de mettre les voiles pour un solide professionnalisme. Attendons-les à l'épreuve et espérons que le chef réalisera un programme que sa conception a idéalisé depuis longtemps.

Je ne sais si c'est en France qu'il faut domicilier *Lud Gluskin.* Son orchestre est de toute première force, et organisé selon les dernières formules américaines. Lud est d'ailleurs lui-même un Yankee qui a mis longtemps la main à la batterie et qui connaît son métier.

Les disques qu'il a donnés à Polydor prouvent de manière irrécusable qu'il y a moyen de réaliser de la bonne musique syncopée en Europe. Les éléments de Lud sont d'ailleurs triés sur le volet puisqu'on compte parmi eux : Christian, l'ancien trombone des " Original Dixie Land ", J. Kelly (batterie), Jean Prendergast (saxophone), Howard Kennedy (banjo), Spencer Clarke un des meilleurs saxophones basses après Rollini.

Aux dernières nouvelles, Leo Vauchant et Weiss vont remplacer Christian et Spencer Clarke. Il est certain que l'ancien trombone de Jack Hylton est la meilleure recrue européenne que Lud Gluskin pouvait trouver, aussi attendons-nous avec joie ce nouveau mariage qui va enfin permettre au grand as du trombone de donner toute sa mesure.

ALLEMAGNE

A différentes reprises, P. Achard a constaté que le peuple allemand avait le génie de la musique. Je m'étais longtemps demandé si le vaste courant qui va de Beethoven à Strauss avait pu un moment bifurquer vers le jazz et s'y arrêter avec des chances de succès. Cette opinion semblait pour moi une quasi certitude, d'autant plus qu'une large influence dans la musique syncopée américaine elle-même est due à des musiciens allemands qui ont vite absorbé l'atmosphère d'outre-atlantique au point de s'adapter étroitement à la formule américaine et de projeter parfois des sensations musicales qui ne sont pas sans grandeur.

Je m'attendais à trouver à Berlin des orchestres formidables et je me disais en moi-même qu'à côté des grands groupements semi-officiels, comme Marek Weber, Dajos Béla, Bernard Etté, Dobbri, Barnabas von Geczy ou Otto Fritz, il devait y avoir pas mal de teams pour qui la tradition américaine était une sauvegarde contre l'empiètement doucereux des valses viennoises.

Je me suis trompé cruellement. J'ai couru à travers l'Allemagne et si les quelques nuits de Berlin gonflent encore mes souvenirs, ce n'est pas que l'envoûtement soit dû à la qualité du jazz.

J'ai entendu l'orchestre de l'Esplanade qui ne m'a pas paru transcendant, à l'Eden, ce fameux dancing du huitième étage où un ascenseur express vous jette dans les bras respectueux des larbins, Ni-kish venait de partir et un orchestre passable gouvernait la piste. Un air hot pour quatre fox-trots où l'on sent encore des relents de schottish et des fadeurs de fanfares puis

deux valses qui font se pamer et soupirer tous les cœurs bien germaniques. Au " Femina ", au " Casanova ", au " Königin " exactement même état d'âme les couples ne se délient et n'entrent en état d'exaltation qu'aux moments des airs nationaux à la mode " *Mein Liebeslied muss ein waltzer sein* " ou le " *Kleine garde offizier* " que tout le monde reprend en chœur.

Je fais une mention toute spéciale au jazz de " La Cascade " où un saxophone américain s'évertuait à dégeler le public.

J'ai continué ma randonnée par cette ville délicieuse de Dresde où le " Régina " et le " Rialto " m'ont confirmé la constatation que j'avais faite dans la capitale.

A Leipzig, même impression, c'est à peine si on joue des airs américains et il m'a fallu attendre jusqu'à Francfort pour entendre le meilleur jazz de mon voyage. Julian Fuhss opérait en digne "*Kapellmeister*"; des arrangements d'un hot plus que digestible après le jeûne des premières nuits; un ou deux bons exécutants notamment une trompette et la clarinette, des airs excellents parmi lesquels " *Nobody's Sweetheart* ", " *Tiger Rag* ", " *Somebody stole my gal* " mais par équilibre, l'orchestre offre au public de longs intermèdes où la sensibilité germanique retrouve son plein compte.

Il ne m'est pas possible de clore cette chronique sans parler de la dernière conception allemande qui tend à centraliser les plaisirs nocturnes dans un vaste trust du dancing. Le " Haus Vaterland " et le " Wunderland " ont inauguré dans des coins différents de Berlin

d'immenses boîtes avec plusieurs salles qui constituent chacune un dancing symbolisant un pays et une musique.

On peut passer la soirée en débutant à la Terrasse sur le Rhin pour continuer par le Far-West, la guinguette viennoise, la salle des Palmiers, le bar espagnol, et d'autres atmosphères où les foules viennent goûter la joie et déguster des boissons appropriées et écouter les flonflons des différents orchestres.

Je conclus en pensant que le tempérament allemand ne s'est pas adapté au jazz spécifiquement américain; le potentiel musical de cette race était trop formé pour subir sans contrôle des airs d'exportation.

Les compositeurs et les orchestres s'en sont rendu compte. Robert Stolz donne actuellement à Berlin une opérette "*Im weissen Rössl*" où toute la musique est d'esprit germanique. L'Allemagne a donné droit de cité aux airs américains mais elle les a modifiés et transformés selon la consommation nationale et il me semble certain que ce grand pays est en train d'aller vers une musique de danse essentiellement autochtone, et qui se sépare peu à peu du jazz dont elle s'est inspirée assez pour le regretter, trop peu pour le rappeler.

BELGIQUE

J'ai beaucoup hésité avant de parler du jazz belge mais je pense vraiment, qu'à tous les points de vue, notre petit pays peut être fier. J'ai déjà dit que Bruxelles avait été la première capitale du hot. Il faut remonter aux jazz de Billy Smith et aux différentes combinaisons de Remue et de Compère pour se rendre

compte exactement de l'atmosphère bouillante qui règne en Belgique depuis 1925.

Actuellement, je pense qu'aucun pays ne puisse comparer ses individualités avec celles de chez nous. Je sais très bien que l'Angleterre et la France ont quelques grands as que l'on considère habituellement comme supérieurs aux nôtres qui ne sont pas connus et j'avoue ingénument que je sombrais dans le même travers.

Un petit événement vient de me rappeler à la juste notion des réalités. Je considérais depuis longtemps Featherstonaugh comme le meilleur ténor Européen quand voici quelques jours je fis entendre quelques disques de Spike Hughes au célèbre ténor de couleur Eugène Sedric. Et lorsque je lui fis part de ma considération pour le ténor anglais, Sedric de se récrier et de proclamer qu'il était indubitable que Jean Robert lui était beaucoup supérieur à tous les points de vue.

Il serait difficile de dresser un palmarès de nos musiciens de jazz, il faut cependant citer quelques noms qui le méritent bien.

Saxophone alto : le plus pur qu'il m'ait été donné d'entendre était Jacques Ganzo, un amateur qui a actuellement abandonné le jazz depuis un an mais dont la place a été reprise par un jeune homme de 18 ans, Jean Omer, qui est d'une personnalité et d'une pétulance qui ne le classent pas loin d'Ekyan et, à mon sens, avant Crossman. Il ne faut pas oublier non plus Remue, Van Bellinghen, David Bee.

Saxophone ténor : deux exécutants tiennent la palme : Jean Robert et F. Candrix, qui peuvent être avec David Bee considérés comme les meilleurs d'Eu-

rope même en tenant compte des anglais Featherstonaugh et Joë Jeannette.

Saxophone basse : nul en Europe ne peut être comparé à Jean Robert.

Piano : Ouwerx est le plus up-to-date et peut être mis à côté de n'importe quel pianiste de jazz français ou anglais. Constant Brenders le suit de très près.

Trompette : Gus Deloof est un grand as qui peut être classé très près de Brun ou de Norman Payne. Après lui, il faut retenir De Kers, Compère.

Trombone : notre meilleur homme Brinkhuysen suivi de Testaert et Breyere, vient loin après Vauchant, Lew Davis, Ferrari ou même Paquinet.

Batterie : nos deux meilleurs hommes sont Aerts et Serluppens.

Banjo : Reg Denys est le plus apprécié.

Contrebasse : Notons Peeters et Léonard.

Voilà donc tout un lot de bons musiciens qui ne peuvent malheureusement être employés selon leur talent. Les marques de disques ne sont pas belges hélas et nous sommes si loin de Paris et de Londres.

La firme Pathé vient cependant de rendre hommage à une formation hot en enregistrant des disques de "Gus Deloof and his Racketeers". Il faut bien dire que cette réalisation se classe à côté de celles d'Elizalde et de Spike Hugues. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant car voici la formation de l'orchestre :

Gus Deloof et L. Devroye (trompettes); J. Breyere (trombone); Jean Omer, Jean Robert, Saguet (saxophones); J. Ouwerx (piano); J. Aerts (batterie); C. Peeters (basse); R. Denys (guitare).



TED LEWIS

CHAPITRE XXI

CODA

Si je voulais être complet, je sens trop bien qu'il me faudrait encore de nombreux chapitres. Mais comment rejoindre le jazz et s'arrêter pour faire le point puisqu'il ne s'arrête pas et continue? Je sais que des événements que j'ai crus actuels sont déjà rentrés dans le passé qui nivelle toutes les impressions; je sais que des choses que j'ai aimées ne me plaisent plus avec le prisme du recul; je sais que des contacts que j'ai ressentis hier ne me toucheront plus demain.

Il y avait néanmoins " Aux Frontières du Jazz " une atmosphère étouffante, un climat incendiaire, une poésie inconnue qui avaient bouleversé notre jeunesse.

Nous avons trop circulé dans ces paysages mentaux monnayés par le jazz pour ne pas nous souvenir des heures irrémédiablement perdues. Nous avons trop attendu les musiques du crépuscule et de la nuit pour ne pas nous demander avec passion quelle était cette attirance brûlante et nous retourner sur nous-mêmes.

J'ai rapporté de ce pays nocturne habité par une race étrange de danseurs, de musiciens, de rêveurs, de femmes fatales, de garçons en livrée et de gigolos le

souvenir de quelques airs ensorcelants, un profond amour pour la sensibilité nègre, un goût indélébile pour les soleils artificiels, un mépris épais pour les imbéciles en monocles qui considéraient le dancing comme une fin et une sympathie quotidienne aux musiciens pour qui le jazz est un besoin vital plutôt qu'un gagne-pain.

J'ai retrouvé dans la grande simplicité des chansons de jazz la poésie à l'état le plus pur; le sanglot prophétique d'airs populaires m'a été droit au cœur et je ne pense pas sans effroi à ce merveilleux lyrisme nègre que l'Europe ne connaît que par quelques revues ou des danses ou des chants qui ne sont que le signe infernal d'une beauté plus intérieure.

Il faut aller découvrir le jazz jusque dans les poèmes de Langston Hughes et tâter le pouls syncopé de cette race sublime à travers les solos de Louis Armstrong ou les déchaînements déraisonnables du Saint-Louis Blues. Le jazz n'est pas seulement un instrument de plaisir ou un excitant, il participe à cet état de cafard et de tristesse qui éclate dans le regard humide des nègres que j'ai aimés.

Ecoutez le grand poète du Missouri dont des fêtards en habit se moquèrent certainement voici quelques années quand il ouvrait timidement les portes du " Grand-Duc " :

Le jazz pleure-t-il parfois ?
Ils disent que le jazz est gai.
Pourtant, comme les vulgaires danseurs tourbillon-
Et que la nuit blémissait, [*naient*
Une me dit qu'elle entendait le jazz pleurer
Lorsque la petite aube est grise.

Cette tristesse est le seuil d'une patrie dont certains hommes de mon âge se revendiquent. J'ai aimé Arthur Briggs, Red Nichols, Buck Weaver et Armstrong parce qu'ils avaient comme moi le sens d'un certain état d'esprit qui est à la base de tout le mouvement artistique d'aujourd'hui.

Et il est étrange de constater combien les courants cérébraux dirigent les impressions d'une époque et font naître sur des plans différents des formes d'art parallèles.

La période confuse, tourmentée d'après guerre qui a vu se lever Tristan Tzara ou Aragon pour proférer des mots éternels où l'entendement n'avait aucune prise avait des attaches profondes de l'autre côté de l'Atlantique.

Le jazz fut la première forme du surréalisme. C'est le premier besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient.

Si cette forme d'art heureusement déterminée par Breton constitue bien l'expression la plus individuelle d'une personnalité qui annihile toute intervention d'entendement pour se livrer aux divagations les plus aventureuses, le jazz est la manifestation supérieure du surréalisme parce qu'il a été réalisé par des musiciens parfois anonymes et jamais cultivés qui ont abordé cette passion et s'y sont soumis sans avoir contrôlé d'abord leur assentiment définitif à ce lyrisme éperdu.

J'aurais pu pour finir parler de l'avenir du jazz et de son influence sur la musique " sérieuse ". J'aurais pu épiloguer sur l'emprise du " *Haunt Hagar Blues* " dont le thème a prodigieusement servi Darius Milhaud dans

sa " *Création du monde* ". J'aurais pu examiner une certaine forme de jazz qui a beaucoup de prétention et que je n'aime pas malgré que des musicologues s'y soient raccrochés et aient considéré le " *Rapsody in Blue* " comme la plus belle extériorisation que le jazz nous ait donnée. J'aurais pu parler de la bêtise abrutissante de certains critiques de jazz dont l'un déclarait il n'y a pas longtemps qu'il préférait le Saint-Louis Blues de Ted Lewis à celui d'Armstrong, j'aurais pu parler de certaines individualités à qui je donne toute mon amitié et dire par exemple que Jacques Ganzo est peut-être le plus pur saxophoniste européen, Ouwerx le pianiste dont la personnalité puisse être le mieux comparée à celle de Earl Hines, Gus Deloof une des trompettes " hot " les plus solides.

Hélas ! j'aurais eu encore tant de choses à dire que je préfère ne pas effleurer tous ces chapitres d'un livre dont la plus belle part est celle que je n'ai pas écrite.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 25 MAI 1932
POUR
LES ÉDITIONS DU SAGITTAIRE
RUE HENRI-REGNAULT, 20, PARIS
PAR ARRANGEMENT AVEC
INTERNATIONAL MUSIC COMPANY
RUE DU FOSSÉ AUX LOUPS, 35
BRUXELLES
DES PRESSES
DE LA
SOCIÉTÉ BELGE D'IMPRIMERIE « SOBELI », S. A.
A BRUXELLES
(BELGIQUE)

Lorsque ce signet ne vous sera plus utile, découpez-le suivant le pointillé.